مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العـــدد 112 خريـــف 2002 الســـنة السابعـــة و العشـــرون

4- الآداب الأجنبية

تنويـــــه

تعتذر هيئة تحرير الآداب الأجنبية عن قبول أية مادة غير مرفقة بالأصل الأجنبي؛ كما ترجو الهيئة من السادة المترجمين كتابة اسم المؤلف والمترجم وعنوان المادة والمرجع باللغة الإنكليزية أو اللغة الأصلية التي كتب بها النص.

وترجو هيئة التحرير أن تكون المادة المترجمة مطبوعة على وجه واحد من الورقة، وأن تثبت المصطلحات الأجنبية في هامش مستقل ملحق بالنص.



6- الآداب الأجنبية

الافتتاحية

لماذا أنتم مستهدفون؟

بقلم رئيسة التحرير:
▪ د.بثينة شعبان ▪

في غمرة هذه الحملة الشنيعة التي يشنها العالم عليكم وعلى حضارتكم وتاريخكم وهويتكم وفي غمرة تفرق صفوفكم وشرذمة وحدتكم وانطواء قلوبكم الواحد عن الآخر ، وفي غمرة تشويه صورتكم واتهام دينكم وأخلاقكم بكل ما هما منه براء ، هلا توقفتم لحظة لتسألوا أنفسكم لماذا أنتم مستهدفون ؟ لماذا يسمح لكل دول الكون أن تشكل هوية وطنية وإقليمية وتتناغم مع تيارات دولية بينما يعمدون إلى فرض العزلة عليكم بين بعضكم أولاً والعزلة الدولية ثانياً ؟ لماذا يسمح للجميع أن يتسلحوا إلا أنتم ؟ ولماذا يسمح للجميع أن يتحدوا ولا يسمح لكم ، ولماذا يسمح للجميع أن يصبحوا جزءاً من هذه الكونية المدعاة بينما يتم اختراع الذرائع والحجج كي يدقوا أوتاد العزلة والغربة حول دياركم ، إنهم يقنعون الآخرين أن دينكم عنيف وأن لغتكم متهمة وأن لون بشرتكم أصبح مدعاة للشبهة وأن ما تغزل به العرب من

عيون سود ورموش فاتنة وبشرة أضفت عليها شمس الصحراء لون الحياة وحيوية الحياة، كل هذا أصبح مبرراً لإرسالكم إلى المعتقل والتحقيق معكم فأصبحتم جميعاً متهمين إلى أن تثبت براءتكم أو تعبروا عن سعادتكم بالتخلي عن أصولكم وأسمائكم وهويتكم واللحاق بالعالم المتحضر ومحاولة التشبث بهويته واللحاق به كملحق لا يمنحكم شخصية أو هوية ولا يقدم لكم حاضراً أو مستقبلاً يليق بماضيكم التليد وحضارتكم العريقة ومساهمتكم الغنية في الحضارة الإنسانية .

في غمرة يأسكم وإحباطكم وتساؤلاتكم المشروعة ما الذي يجري ولماذا يجري؟ من المنعش للذاكرة ربما لكم أن تتذكروا على الأقل لماذا أنتم مستهدفون ، لأن إدراك الأسباب قد يشحذ عزيمتكم ويقوي شكيمتكم ويدفع بكم إلى الصمود والشموخ في وجه هذه الهجمة التي تنوي اجتثاث جذوركم وتدمير كل ما تفخرون به وتعيشون من أجله وتعملون وأجيالكم المقبلة من أجل استمراره وشموخه وتوريثه لتراب الوطن ومائه وأرضه وسمائه . وفي غمرة الإحباط والشعور بالأزمة القومية والسياسية والفكرية والثقافية توقفت لأستل لكم في هذا الظلام الحالك ضوءاً قادماً من شريعة حمورابي التي خطها أبناء الرافدين منذ آلاف السنين ، وضوءاً قادماً من الأبجدية الأولى التي قدمتموها للبشرية فعلمتم الإنسانية القراءة والكتابة، وضوءاً قادماً من حدائق بابل المعلقة والاهرام وبناة عجائب الدنيا تلك وغيرها ، وضوءاً قادماً من الدولة الأموية التي أصبحت مترامية الأطراف يحكمها المسلمون من دمشق وجامع بني أمية الكبير ، وضوءاً قادماً من العلوم والثقافة والفلسفة التي ازدهرت بين ظهرانيكم بينما كان العالم يغط في سبات عميق .

أضاء هذا الضوء حناياي وأنهى إحباطي ويأسي لأنه ذكرني أن أرضنا هي مهد الديانات السماوية وهي بذلك محط حسد العالم وغيرته وأن أرضنا تحتوي على خيرات منّ الله علينا جميعاً بها يحتاجها العالم

من أقصاه إلى أدناه ، وأن أجدادنا هم الذين اخترعوا سبل التواصل بين البشر من خلال نشر الدين والعلوم والأخلاق والترجمة من وإلى لغات العالم لأنهم تجاوزوا حدود الذات ليصهروا العالم في بوتقة الإنسانية وليركز شعرهم وأدبهم على الخصائص الإنسانية والتواصل الإنساني بعيداً عن محدودية الحدود وعن التفكير الإقليمي والشخصي والأناني . في بلادكم تنتصب أقدم الكنائس والكنس والجوامع دليلاً ثابتاً على قدرتكم على العيش الإنساني خارج حدود الدين والعرق ، في الوقت الذي كان يتخبط العالم في العصور المظلمة كانت مكتباتكم في إيبلا ، ونينوى ، والاسكندرية ، وبغداد ، ودمشق ، وقرطبة والحوارات العلمية في الأزهر ، وجامع بني أمية في دمشق والنجف تشع أنوار العلوم والفنون والآداب للعالم كله.

واليوم والعالم يتسع أفقاً ويضيق فكراً ويفتح حدوداً ويقسم البلدان وفق الأديان والقوميات والأقليات فيدعي العولمة وأن العالم أصبح قرية صغيرة بينما عدد الدول الأعضاء في الأمم المتحدة يزداد باضطراد ، تقفون أنتم لتعبروا عن حضارة مغايرة ولتقدموا بديلاً أجمل وأجدى مما تقدمه النزعات الحاقدة على كل شيء يختلف من بعيد أو قريب عنها . واليوم والعالم يزداد تسلحاً حيث يمنع عليكم اقتناء السلاح تقفون شامخين أمام دبابة المحتل ترمونها بحجارة كي لا يقال أن هذه الأمة لم تقاوم ، واليوم والحاقدون يقتلعون أشجار الزيتون التي غرسها أجدادكم لكم ، تبتلعون الغصة تلو الغصة ، وأياديكم مغروسة في التراب تزرعون أشجاراً أخرى ، وتحفرون الآبار بدلاً من الآبار التي ردمها من يريدون أن يقتلوكم عطشاً . واليوم وأطفالكم يقتلون وهم في أسرتهم يخرج الأطفال الأخوة ليقولوا للمحتل نحن هنا ولن نزول ، يهدمون بيوتكم فتنصبون خيمة فوق ركام المنزل كي لا يتمكنوا من إرسالكم بعيداً عن ذاكرة هذه التربة التي تجلون وتحبون وهذه المقدسات التي تعبدون وهذه السماء التي تعشقون وهذه الثروات الكامنة فيكم لأنها أنتم .

رغم كل أحقادهم تترجمون أدبهم عدداً بعد آخر وتدرسون فكرهم

وتمتدحون إبداعهم وتطلعون على ثقافتهم وحضارتهم بينما يجهلونكم ويلخصونكم بعبارات ومقولات لا تمت إليكم بصلة ، واليوم ورغم كل ما تتعرضون له أنتم مستمرون بكونكم أنتم ، أبناء الأرض التي شهدت ولادة الأديان والحضارات والثقافات . وهذه العزيمة التي تظهرون وهذه الإرادة التي تمتلكون غير القابلة للكسر أو الانحدار تزيد من حقدهم عليكم ومن جهودهم كي يسدوا آفاق التطور والازدهار في طريقكم ومع ذلك فأنتم مستمرون غير عابئين لأن المسيرة التي استمرت آلاف السنين لن تتوقف هنا ، والإنسان العظيم الذي في داخلكم والذي هو وريث كل هذه الأمجاد لن يندحر أمام هؤلاء المستحدثون في التاريخ والهوية والفكر ، أو علمتم اليوم لماذا أنتم مستهدفون ، ولأنكم مستهدفون لكل هذه الأسباب التي تستدعي الفخر والاعتزاز ليس عليكم إلا أن تصمدوا وأن تستمروا وسوف تكونوا هنا حين يصبح هؤلاء الذين يشنون منذ قرون الحملات الواحدة تلو الأخرى عليكم من الغابرين .



إطلالة
علــى الأدب المجري

■ د.عبد المنعم قدورة ■

يتفق مؤرخو الأدب على أنه في ماهيته تسجيل للتاريخ وآية على التطور الفكري والاجتماعي للأمم وذلك على اختلاف الخلفية الأيديولوجية التي حكمت رؤيتهم بحيث ظل الأدب الإطار الاجتماعي والثقافي الحضاري والانعكاس الأصدق للواقع والمعبر عن الحقب التاريخية.

ومع افتقار المكتبة العربية إلى الكتب والدراسات عن الأدب المجري تغدو الكتابة عن الأدب المجري محفوفة بجملة من المصاعب وذلك لارتباطه بالتطورات التاريخية والأيديولوجية التي شهدها التاريخ المجري. فالمجر القابعة في وسط أوروبا يحمل تاريخها مزيجاً من المتناقضات والمفارقات التاريخية مما قاد إلى تشكلها الجغرافي الراهن بعد سلخ أجزاء من أراضيها نتيجة للحرب العالمية الثانية وبقاء عشرة ملايين من سكانها في البقعة الجغرافية التي تشكلها المجر على الخارطة الجغرافية والسياسية الراهنة وتوزع عشرة آخرين في دول الجوار والولايات المتحدة الأمريكية وكندا وأستراليا ودول أوروبية أخرى.

ومع أن الأدب المجري حمل في سياق تطوره التاريخي أسماء لامعة ونتاجاً رفيعاً فإن الدراسات والأبحاث العربية المتعلقة بهذا الأدب تبدو قليلة ومتناثرة فالأدب المجري المكتوب بلغة تعود أرومتها إلى عائلة اللغات الأورالية القديمة وفرعها الفنوغوري حمل في تضاعيفه الحس الإنساني وعبر بأدوات فنية رفيعة وفي أجناسه المتعددة عن صورة عصره وتأثره بثقافات الشعوب والأمم بيد أنه لم يعرف عالمياً لأسباب عدة أبرزها محلية اللغة المجرية التي يتحدث بها عشرون مليون مجري المقيمون منهم في المهجر أم الذين يعيشون في الاغتراب علماً أن أسماء لامعة في

دنيا الفن والأدب والطب أخذت مكانها عالمياً وهي من أصول مجرية مشيرين في هذا المضمار إلى الشهرة التي حققها الكاتب آرثر كيسلر البريطاني المجري الأصل الذي ولد في بودابست عام 1905 وشيوع رواياته وخاصة "ظلام وقت الظهيرة" والتي ترجمت إلى أربعين لغة وتعد أحد أهم الأعمال الكلاسيكية في الأدب العالمي الحديث هذا إضافة إلى بروز أسماء جسدت معالم فكرية وأدبية وعبرت عن منحى الواقعية الاشتراكية في الأدب أمثال جورج لوكاش –شاندور تشوري– يوهاس فرنس– ناج لاسلو. وانطلاقاً من قول المؤرخ المجري جيولا سيزيكفو إن أفضل ما يفعله المؤرخ هو أن يشير إلى الخطوط التي تربط بين مادته الميتة الهائلة الثراء.

فقد شهد النصف الثاني من القرن العشرين تشابكاً في الحواجز المعرفية بدءاً بالفن وتفرعاته ولاسيما الرسوم والموسيقى والأدب باعتباره فناً من الفنون الجميلة ووظيفته مطابقة لوظيفة الفنون الجميلة من ناحية التعبير عن النوازع الداخلية للإنسان، وعن وجدان الإنسانية وتوقها الأبدي إلى المطلق وقد تبع ذلك دراسات عن علاقة الأدب بالفكر والفلسفة والتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع والعلوم وأصناف المعرفة الأخرى، فكان الاتجاه إلى المقارنة المعرفية خطوة فائقة في سبيل التوصل إلى أسرار الإبداع الإنساني ودوافعه على اختلاف مدرجات المعرفة ومستوياتها، وخاض الأدب المقارن هذه التجارب من خلال تجاوبه المستمر مع تطورات إيقاع العصر وإسهامه فيها أيضاً، جنباً إلى جنب مع جهود سائر فروع الدراسة الأدبية من نقد وتاريخ أدب وتنظير[1].

وقد عُرف في تاريخ النقد الأدبي العالمي اسم جورج لوكاش (1885–1971) الذي ذهب في دراساته للآداب الأوروبية وفي رؤاه النقدية المتكئة إلى الفلسفة الهيجيلية إلى أن العلاقات الاقتصادية لعصر ما هي العامل السبب الأخير والأعمق وراء العلاقات الاجتماعية وهي السبب المباشر للظواهر الفنية وأن رؤية العالم هي العقائدية التي تكمن تحت عمل الكاتب ومحاولة الكاتب أن يعيد خلق هذه النظرة إلى العالم هو ما يشكل قصده وهو المبدأ التكويني الذي يرتكز عليه أسلوب عمل معين. وفي كتابه نظرية الرواية يقرر لوكاش أن الشعر هو المظهر لاندماج الفرد بالمجتمع وأنه حين أخذت العلاقة بين الذات والموضوع "المجتمع" تنطوي على تناقض صار النثر هو الشكل الذي يفرض نفسه كتعبير عن تحطم

---

[1] *د.حسام الخطيب: الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث –الدوحة– قطر 2001م، ص207.*

الانسجام بين الإنسان وعالمه[2].

ويمكن القول أن التفاعل بين الثقافتين العربية والمجرية عميق الجذور التاريخية فقد كان اهتمام المجريين بالثقافة العربية الإسلامية بادياً في المؤلفات والدراسات التي أنجزها المستشرقون المجريون.

فالدراسات الشرقية المجرية تعود إلى القرن الثامن عشر مثال ذلك أن كروشي تشوما صنف أول معجم للغة التيبت وألقت مؤلفات آرمين فامبيري ضوءاً ساطعاً على لغات آسيا الوسطى القديمة وجمع إيجناس كونوش الأدب الشعبي التركي. ويعد المستشرق أغناطوس جولدزيهر من أبرز الباحثين في الدراسات العربية والإسلامية لمساهمته ومؤلفاته في الحديث الشريف وأصول الدين. وفي عام 1934 أطلق الدكتور جوليوس جيرمانوس على نفسه اسم عبد الكريم جرمانوس واعتنق الإسلام وزار الجزيرة العربية وألف كتابه المشهور "الله أكبر" وقام بترجمة الشعر العربي إلى المجرية وانتخبته المجامع العلمية في القاهرة وبغداد ودمشق كعضو مراسل تقديراً لخدماته وإسهاماته في الأدب العربي، وفي مدينة حلب في سوريا ثمة لوحة أقيمت عام 1820 بمناسبة زيارة المستشرق المجري كورشي تشوما للمدينة (في طريقه للبحث عن الموطن الأصلي للشعب المجري). ويذكر في تاريخ الاستشراق أن قسم الدراسات العربية والإسلامية تأسس في جامعة لوراند أوتفوش في بودابست عام 1873م.

الأدب المهجري: خلفية تاريخية

تنتسب اللغة المجرية إلى عائلة اللغات الأورالية القديمة، وفرعها الفنوغوري، وقد نشأت وتطورت في سهوب غربي سيبيريا ومناطق آسيا الداخلية. بدأت اللغة المجرية بالتكون قبل نحو 2500–3000 سنة عندما اضطرت القبائل المجرية إلى الهجرة جراء ضغط الشعوب التركية التي فقدت مراعيها بسبب الجفاف، وذلك في مناطق ما يسمى بشقيريا اليوم. وكان هذا أول لقاء مع الشعوب التركية الذي لحقه لقاء آخر عندما اختلط المجريون مع الخزر (من الشعوب التركية) في القرون 6–8 ميلادية، وخلال هذه الفترات دخلت اللغة المجرية نحو 300 كلمة تركية وافدة ضمن المفردات الأساسية للغة. ولا تزال اللغة المجرية تستعمل قرابة 500 كلمة فنوغورية الأصل، وتعد اللغة الفنلندية أقرب اللغات الحية المعروفة اليوم إلى اللغة المجرية

---

[2] *عالم الفكر –المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت العددان الثالث والرابع 1995، ص197.*

رغم أن الشعبين –المجري والفنلندي– لا يستطيعان التفاهم، ولا يربطهما رابط سوى أن لغتيهما تنتسبان إلى عائلة لغوية واحدة، نادرة.

جاء المجريون إلى حوض جبال الكاربات في القرن التاسع الميلادي وهم يحملون ثقافتهم البدائية المميزة لهم. لكن لم يبقَ من الأغاني السحرية المنبثقة عن الديانة المجرية القديمة "الشامانية" والأشعار السحرية وأشكال الوعي الميثولوجي البدائي والأشعار الملحمية أو قصائد العمل وغيرها من الأشكال الأدبية الأخرى سوى بعض الأسطر، وأغلبها وصلنا بشكل غير مباشر. وحافظ التراث الشعبي على بعض ملامح الأدب المجري القديم إلى اليوم.

ومن بين أول ما كتب عن الأدب المجري القديم، يبرز حديث الأسقف غَلليرت الذي استمع في ليلة من الليالي أثناء مبيته في قرية من قرى جبال باكونِ عبر الدانوب إلى أغنية جميلة قد تكونت من أغاني العمل. وحفظ المؤرخون القدامى بعض القصص المجرية البدائية، رغم أن اعتناق المجريين المسيحية أدى إلى محاربة وإبادة كل ما له صلة بالديانة المجرية البدائية القديمة. ومن بين أهم القصص التي وصلت إلينا قصة "الغزال العجيب" و "طير الرخ" التي تروي أصل المجريين وطريق وصولهم إلى أوروبا، وقصص الزعيم آلموش، والحصان الأبيض، والزعيم بوتوند. ولا يزال الأدب الشعبي يحفظ الكثير من الوعي البدائي القديم للقبائل المجرية المرتحلة في سهوب أواسط آسيا.

وقد لعب الملوك المجريون الأوائل دوراً هاماً في تشكيل ورعاية الثقافة والأدب، مثل الملك لاسلو والملك كالمان (أواخر القرن الحادي عشر)، وتواصلوا ثقافياً مع أوروبا عبر علاقاتهم المتشعبة مع روما وبيزنطة وكييف وأوروبا الغربية. وزاد بيلا الثالث في القرن الثاني عشر هذه التأثيرات بالتأثير الفرنسي فارتفعت المجر في أواخر القرون الوسطى إلى مصاف الدول الأوروبية المتقدمة في مجال الثقافة. ووصلت المجر الذروة الثقافية في عهد الملك ماتياش في القرن الخامس عشر حيث احتلت موقعاً هاماً في أوروبا عصر النهضة. وشكل زواج الملك ماتياش من بياتريكس جسراً ربط النمو الفكري الحاصل في إيطاليا عصر النهضة بالمجر. من أهم أدباء عصر النهضة نذكر يانوس بانونيوس (1434–1472) أسقف مدينة بيتش التي تعد مركزاً دينياً مهماً. درس بانونيوس في إيطاليا، وكتب نحو 400 قصيدة جذابة متينة البناء، لكن باللغة اللاتينية.

أما تلك الفترة العاصفة من تأريخ أوروبا التي شهدت صعود الإمبراطورية العثمانية فقد كانت مرحلة ظهور الحركة الدينية الإصلاحية "لوثر وكالفن"، والتي مهدت الطريق أمام اللغات المحلية وقضت على المكانة الخاصة التي تمتعت بها

اللغة اللاتينية كلغة أدب وعلم لقرون طويلة. ولا ننسى تأثيرات حركة ترجمة الكتاب المقدس إلى اللغات المحلية على انتعاش أدب هذه اللغات، وهي العملية التي بدأها مارتن لوثر بترجمته الكتاب المقدس إلى اللغة الألمانية. وقد ترجم غاشبار كارولي الكتاب المقدس "العهدين القديم والجديد" بكامله إلى اللغة المجرية في العام 1590، وقد سبقت ترجمته الكثير من ترجمات متفرقة لأجزاء من الكتاب المقدس. وشهد منتصف القرن السادس عشر ظهور الأدب المكتوب باللغة الوطنية –المجرية– واحتلال اللغة موقعها الذي تستحق في الأدب.

في ذلك العهد برز بالينت بالاشا (1554–1594) بين أقرانه فهو أحد أهم الشعراء الذين كتبوا بالمجرية والذين احتلوا مكانة حتى على مستوى الأدب الأوروبي عموماً. توفي في حصار مدينة أسترغوم (وهو مركز ديني رئيسي يقع على نهر الدانوب في الشمال الغربي)، بعد أن أصيب بجروح بليغة. شِعره مليء بخبرة حياتية غنية، استخدم فيه مختلف أنماط الجرس والإيقاع التي عهدها في الشعر البولوني والتركي علاوة على المجري، وكان يتقن هذه اللغات.

بدأ عصر الباروك في المجر أثناء وبعد التحرر من الاحتلال العثماني، لكن الاحتلال العثماني أُبدل باحتلال الجيوش الإمبراطورية التي نهبت حتى القليل الذي سلم من النهب الذي قام به العثمانيون. كل هذا دعا النبلاء المجريين إلى مقاومة الاحتلال النمسوي، وبلغت المقاومة الذروة في حرب التحرير التي قادها راكوتسي الثاني في أواخر القرن السابع عشر. بيد أن فشل هذه الحرب أحبط آمال الاستقلال لدى المجريين.

من بين أهم شعراء هذه الفترة نجد أسماء ميكلوش زريني (1620–1664) الشاعر والكاتب والسياسي المقاتل الذي اشتهر في حروبه مع الأتراك. شعره تجديدي في بنائه وإيقاعه، كتب في معظم الأغراض التي عرفها عصره، حتى الملاحم.

بعد فشل حرب التحرير تصالح النبلاء مع البلاط النمساوي، في تلك المرحلة بدأ عصر التنوير الذي أثر بشكل مباشر على الأدب المجري. ورأى المثقفون أن الطريق المؤدية إلى بناء دولة قومية تمر عبر تعميق المعرفة وتطوير اللغة المجرية.

أبرز ممثلي عصر التنوير هم جورج بَشنيَي (1747–1811) الذي خدم فترة في بلاط ماريا تيريزيا في فيينا، وقد لعب دوراً أساسياً في تطوير اللغة والثقافة المجريتين. أما فرنتس كازينتسي (1759–1881) الكاتب والصحفي واللغوي الكبير، فقد دعم ظهور المسرح المجري واهتم بحركة الترجمة، وأسهم في ترجمة أعمال

شكسبير وغوته وليسنغ ومولبير. لكن أهم إنجازاته كانت في مجال تحديث اللغة.

وبمبادرة من الكونت إشتفان سَيْتشَني رائد حركة تحديث المجر تشكلت أكاديمية العلوم المجرية في سنة 1830 التي رعت الأدب واتجاهات تطوره اللاحق، وتعزز دور المسارح الناطقة باللغة المجرية في مدن الأقاليم، وكذلك في بشت (العاصمة قبل توحيد المدن الثلاثة بشت وبودا وبودا القديمة لتشكيل بودابست المعاصرة في 1873). كما تعزز موقع الصحافة اليومية والدورية في الحياة الأدبية والسياسية للبلاد.

من أبرز ممثلي هذا العصر نجد ميهاي فُرشُمارتي (1800–1855) الشاعر الإنساني الكبير، وأحد أفصح الشعراء المجريين لغة، برع في ترجمة الإرث القومي، وكتب في الدراما (مثل ملحمته الدرامية تشونغور وتونده). ويوجيف كاتونا (1791–1830) الكاتب والمخرج والممثل المسرحي الشهير، والأديب والمترجم. من أهم أعماله "بانك بان" وهو عمل تأريخي درامي استعمله الموسيقار فرنتس أركَل (1810–1893) ليصبح –كمسرحية وأوبرا أيضاً– العمل المسرحي القومي الأول.

أما كاروي كِشفالودي (1788–1830) فكان رائد المسرح الكوميدي، وفي نفس الوقت الشخصية الأدبية الطليعية التي تحلق الأدباء حولها. وكتب فرنتس كُلتشَي (1790–1838) شعر النشيد الوطني المجري "ولحنه أركل" وهو النشيد عينه اليوم.

ومنذ أربعينيات القرن التاسع عشر، تعزز الاتجاه الشعبي في الأدب، وحافظ الشعر الغنائي الوجداني على موقعه في الصدارة، متمثلاً بعمالقة الأدب المجري الذين خرجوا من محيطهم المحلي ليشتهروا في كل أوروبا والعالم، وفي مقدمتهم شاندور بتوفي الشاعر الثوري، ويانوش أران أمين عام الأكاديمية المجرية، وإمره مَدانتش (1823–1864) صاحب أشهر دراما مجرية "تراجيديا الإنسان" التي هي في مقام فردوس مِلتون المفقود وفاوست غوته. ويعد موريوكاي (1825–1904) أهم كاتب قصة رومانتيكي مجري، من بين أعماله المعروفة "الماسات السوداء" و"الأرض تدور مع ذلك".

شهد الثلث الأخير من القرن التاسع عشر نمواً اقتصادياً وصناعياً وعلمياً وثقافياً وعمرانياً كبيراً، وتراكمت تناقضات صاحبت هذا النمو مثل ظهور الحركة العمالية والفلاحية وتفاقم التمايز الطبقي، وبرز للعيان التناقض الذي صاحب عدم حل قضية القوميات (كانت المملكة المجرية تحكم كرواتيا ولاحقاً البوسنة وأجزاء من سلوفاكيا، ومقاطعة أرْدَي –ترانسلفانيا– بكل قومياتها في ذلك الوقت، وكان ذلك

ضمن إطار إمبراطورية النمسا –المجر).

وقد شعر أدباء عهد المصالحة بالضياع بعد تبخر آمالهم في الاستقلال، وتعاظم النقد الاجتماعي الذي وجهه الأدباء في مطلع القرن العشرين في خضم ظهور مختلف التيارات الفلسفية –السياسية المتصارعة في أوروبا، وتشكلت خلال هذه الفترة التي سبقت الحرب العالمية الأولى المدرسة الواقعية في الأدب. ومثل الكاتبان القصصيان كالمان مِكسات (1847–1910) وغيزا غاردوني (1863–1922) هذه المرحلة أفضل تمثيل.

غير أن العصر الذهبي للأدب المجري بُني على يد مجموعة من الكتاب والشعراء الكبار، ممن يعرفون بجيل الغرب "نيوغات"، وهو عنوان مجلة أدبية ثقافية رفيعة المستوى استمرت في أداء دورها الريادي لعقود. ولا ننسى أن نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين شهدا العديد من الاكتشافات العلمية الهامة وتطبيقاتها التي غيرت حياة البشرية بصورة جذرية، مثل الهاتف والتصوير الفوتوغرافي والفونوغراف وغيرها الكثير، ومهد أينشتاين وكوري وفرويد ومئات غيرهم لبناء أسس العلم الحديث الذي تتمتع البشرية اليوم بثماره وتقاسي من سوء التصرف به. كل هذا كان له أثره في هذه النهضة الأدبية الجديدة.

ومع انتهاء الحرب العالمية الثانية ظهر وضع سياسي جديد، وانتعشت الآمال في بناء البلد من جديد على أساسٍ من العدالة الاجتماعية بعد الانتصار على الفاشية. وانسحب هذا الحماس لإعادة البناء والأمل في مجتمع أكثر عدالة على ميادين الأدب، فظهرت تجمعات مختلفة من الأدباء وعدد كبير من المنابر، مثل "المجريون" و"القمر الجديد" (مجلة الأدباء الشباب) و "الجواب" (مجلة الكتاب الشعبيين)، "المنبر" (مجلة المثقفين الماركسيين)، و"الحقيقة" (مجلة اليسار)، و"النجمة" (مجلة التحول الاشتراكي) وغيرها. وميزت نتائج انتخابات العام 1946 الديمقراطية الحرة المناخ السياسي المجري وقتها، فسيطر حزب الفلاحين الملاكين الصغار على الحكومة، وتمثلت التيارات السياسية الأساسية الشيوعية والاشتراكية الديمقراطية وغيرها في البرلمان. غير أن رياح 1949/1948 حملت نذراً بالشؤم، عندما بدأت عملية منظمة لتصفية التعددية السياسية لصالح الستالينية. وبدأت العملية بفرض وحدة غير متكافئة على الاشتراكيين الديمقراطيين للذوبان في الحزب الشيوعي، وتصفية من عارض هذه الوحدة. وانتهى الأمر بسيطرة مطلقة لديكتاتورية ماتياش راكوشي، وسلسلة من التصفيات التي صبت على أبرز قادة حزب الشغيلة المجري (بعد اندماج الاشتراكي الديمقراطي بالشيوعي).

كل هذا انعكس سلباً على الأدب. فقد فرض تفسير قسري لمنحى الواقعية

الاشتراكية وأحكمت سيطرة الحزب الشيوعي على ما يكتب. وفي انتفاضة 1956 المجرية ضد الحكم القسري الستاليني ساهم الأدباء في المنابر الأدبية بشكل فعال في الحياة اليومية للثورة المجرية قصيرة الأمد (دامت 13 يوماً فقط).

بعد القضاء على ثورة 1956 بتدخل سوفييتي عسكري كبير، عانى الكثير من الأدباء من السجن والانتقام، قبل أن تبدأ سنوات الانفراج في الستينات، عندما دبت الحياة مجدداً في عروق الأدب، فظهرت العديد من الدوريات الراقية مثل "الحياة والأدب" التي لا تزال في الصدارة إلى اليوم، و "المعاصر" التي هي لسان حال اتحاد الكتاب المجريين وبدأت بالصدور في العام 1960، "العالم الفسيح"، "الكتابة الجديدة"، "العصر الحالي" وغيرها. ومن الجدير أن نذكر بأن اتحاد الكتاب المجريين كان قد تأسس في العام 1949.

من أبرز أدباء تلك الفترة نذكر يانوش بلينسكي (1921–1981)، وفرنتس يوهاس (1927)، وشاندور تشوري (1930) الذي شغل بعد سقوط الاشتراكية منصب رئيس اتحاد المجريين العالمي لغاية عام 1999 وبرز بين الكتاب إشتفان أركين (1912–1979) أبرز في الدراما والقصة، وهو الذي كتب قصة "عائلة توت" التي اشتهرت على صعيد أوروبي وعالمي.

وعقب سقوط النظام الاشتراكي في المجر والقضاء على دولة الحزب الواحد والعودة إلى التعددية السياسية، بدأ الانتماء والتوجه السياسيان يحددان التجمعات الأدبية، واستمر ظهور العديد من الدوريات مثل "المعاصر"، و"العالم المتحرك". وعادت الدوريات الأدبية –السياسية– الاجتماعية التي تمثل مختلف التلاوين إلى الظهور، مثل "الصحوة" و "نهاية القرن" (دوريتان للكتاب الماركسيين الاشتراكيين والاشتراكيين الديمقراطيين، حرر الأولى المفكر والمستشرق الراحل فرنتس توكَيِي)، و"البرتقالة المجرية".

الأدب المجري المعاصر: من الواقعية إلى رتابة تائهة:

تشير الأديبة المجرية جوجا كورماندي في بحث نشرته صحيفة تشرين السورية آذار/2002م وترجمته غادة الحسين إلى الحداثة في الأدب المجري فتؤكد أن ما بعد الحداثة المجرية كانت تشمل في الحقيقة مرحلة ما بعد الواقعية. لقد تغير مسار هذا الأدب عن الواقعية إبان العقود الثلاثة الأخيرة من حكم "يانوش كادار" بحيث انضوى

على مفهوم "واقعية بلا ضفاف" ورغم أن موظفي الثقافة اتهموا هذا الأدب بالهامشية إلا أنه كان أدباً مقبولاً. ومن خلال هذا السياق نلمس أن التطلعات نحو أدب جديد اتجهت بصورة نوعية نحو أدب ما بعد الحداثة.

وخلال عقد السبعينيات من القرن العشرين، أكد هذا الأدب الجديد استقلاليته عن العقائد الأيديولوجية والقواعد الجمالية ولكنه كان يتطلع ليحرز تقدماً وهو ما تبدى حقاً في بروز الحداثة وما بعد الحداثة على الساحة الأدبية بشكل متزامن، فقد رأت النور في ذلك العهد المؤلفات التي اتسمت بالمزج بين هذه الاتجاهات الأدبية المختلفة، كما في الأعمال الأولى للكاتبين "بيتر استرهازي" و"بيتر ناداس" وكذلك ظهرت في نفس الفترة الرواية الأولى لـ "ايمراكارتيس" ولكن يبدو أن هؤلاء الكتاب سلكوا وبسرعة كبيرة دروباً متباينة من جهة ومن جهة أخرى تبين أن أدب ما بعد الحداثة كان إطاراً ضيقاً جداً لا يتماشى مع جموحهم وخصوصيتهم ويتجلى هذا الأمر في عدة مؤلفات ظهرت في تلك الفترة، ففي عام 1986 نشر "بيترا استرهازي" مؤلفه الهام "مدخل إلى الأدب" والذي يعتبر في المجر اليوم كتاباً لا يستغنى عنه. كما صدرت في نفس الوقت رواية "دفتر المذكرات" وهي رواية "بيتر ناداس" وشهدت الأوساط الثقافية في حينها ظاهرة غريبة حيث كان القراء يشعرون أنهم مضطرون لاتخاذ موقف مؤيد لكاتب أو معارض لآخر. أما الشيء الهام واللافت والأكيد أن الأدب استعاد استقلاليته الذاتية الكاملة والمقدسة. وبعد عامين نشر "بيتر بالاسا" كتاباً ذا عنوان دلالي باسم "لوحة فنية مزدوجة". وهو عبارة عن مختارات من بواكير أعمال كل من الكاتبين "استرهازي" و"ناداس" لقد تخطى هذا الأدب خلال حقبة تاريخية خاصة قصيرة وسارة كل العوائق حيث تم إعلاء شأن المزايا الجمالية الموسومة بمسحة دينية، وبالمقابل وفي ذات الوقت برزت بشكل غير متوقع جذور هذا الأدب وحوامله من أعلام أدبية سابقة وهامة فأعيد الاعتبار لها وتم إعادة قراءتها من وجهة نظر إيجابية وعلى رأس هؤلاء الكتاب "جيغموند موريس"[(3)] و"دجوكوستولاني"[(4)] و"غينزاتشات"[(5)] و"ميكلوش سانتكوتي"[(6)].

[(3)] *جيغموند موريس 1879-1942 روائي وقاص. تميز أدبه بالواقعية، استلهم جزءاً كبيراً من أعماله من حياة القرويين وتشكل ثلاثيته ترانسيلفاني 1935 أهم عمل له.*

[(4)] *دجوكوستولاني 1885-1936 شاعر وقاص وروائي وكاتب مقالات يتميز أسلوبه بالبساطة. كان على صلة بالمؤلفين توماس مان ومكسيم غوركي.*

[(5)] *غينزا تشات 1887-1919 كاتب وطبيب وناقد موسيقي، تتميز قصصه بمناخ غريب جداً، متأثر بالفرويدية، تحظى أعماله اليوم باهتمام متنام.*

وأمام هذه الاتجاهات الجديدة، فإن التنبؤات حول أفول الرواية بقيت مطروحة ولكن لحسن الحظ أنها لم تلق أي صدى لها في الواقع. مع العلم أن رواية "نهاية رواية عائلة" للكاتب "بيتر ناداس" اعتبرت بحق مرثاة لنهاية جنس أدبي. فضلاً عن أن كتاب "مدخل إلى الأدب" للمؤلف "بيتر استرهازي" وضع اللبنة الأولى لنثر مجدد ما زال متألقاً لليوم كما يبدو جلياً في روايته الأخيرة الصادرة عام 2000 في حين أن أدب اليوميات والاعتراف والبوح تطور بشكل مدهش بفضل مبادرة مؤلفين كبار وثانويين إلى قلب كل المحرمات في هذا الجنس الأدبي ولكن الحق يقال أن القلائل منهم فقط من استطاع أن يصل لصياغة شكل مختلف لا يندرج ضمن واحدة من هذه الأنواع وقد نجح في ذلك الكاتب "ايمرا كارتيس" صاحب الرواية المؤثرة كائن بلا مصير" والذي قام بتجديد نوع من أدب الاعتراف في روايتيه "يوميات شاقة" و"آخر" على وجه التحديد.

ويبدو أن التغير في الشعر كان أقل تأثيراً وإدهاشاً وهذا يعزى على الأرجح إلى خاصية في الشعر المجري فقد حقق تطوره وفق قواعد صارمة نوعاً وذلك لأن الشعراء البارزين أمثال "شاندرو فورش" و"يانوش بيلينسكي" و"لورنيتس سابو" و"لاسلو دوج" لم يدعوا أي حيز للمحاكاة والتقليد. فكان لابد من استكشاف طرق أخرى لهذا اختطت أصوات شعرية مثل "دجو تاندروري"، "جورج بنسري" و"أوتو اوربان" و"جوجا راكوفيسكي و"شاندرو كانادي" و"اندراش فرانتس كوفاتش" طريقتها ومكانتها الخاصة.

بينما راحت أصوات شعرية منعزلة ووحيدة تجوس باحثة عن أسلافها بين كوكبة من الشعراء الغنائيين مثل الشاعر "اندرا ادي" 1877–1919 وهو أول شاعر مجدد وثوري وقد يكون الوحيد حيث لم يبادر أي شاعر مهم سواه بالمضي في البحث عن آثار أسلافه الشعراء.

إن أعمال الأدباء المجريين على الوضع الحالي في بلدهم، فهي من جهة تعكس خيبة أملهم بسبب قيام نظام جديد، وعلى وجه الخصوص في المجال الاقتصادي وهذا ما يبرز بوضوح في مؤلفات الكاتبين "شاندرو تار" و"لاسلو دارفاشي" ومن جهة أخرى تعكس أعمال "ايمراكريتس" و"بيتر استرهازي" صعوبة التأقلم مع عقلية جديدة بينما ما تزال آثار الماضي حاضرة. كما تتجلى في رواية "آدم بودور" وطأة التاريخ. لتذكرنا بالمحن التي عانت منها شعوب أوروبا الشرقية. وبالنسبة للشعر فتبرز النغمات الشعرية للشاعرة "جوجا راكوفسكي" كأحد أساسيات

---

[6] *ميلكوش سانتكوتي 1908–1988 روائي وكاتب مقالات، عبقري ومبدع الأدب المجري الحديث.*

الشعر المجري المعاصر. وينضم إليها الصوت الشعري المميز "أوتو أوريان" الذي اتسمت أساليبه الجديدة برونق وطلاوة خاصة. كما يندرج "دجو تاندوري" عميد الشعر المجري ما بعد الحداثي ضمن الصروح الهامة لهذا الشعر. ويتجلى "شاندرو كانادي" كشاعر نبوئي في شعره الرائع الذي أطلقه باسم "العربة الحمراء" وهو شعر يغوص في الطبقات العميقة لما هو أبعد من الحسابات الانتخابية والتغيرات السياسية المحتملة. ويبدو من الصحيح أن الأدب المجري انغمس بسهولة في السياسة فقد خاض كل صنوف الواقعية المتعددة الأيديولوجيات. حيث ينكشف الحجاب عن أمور تتعلق بمصائر شعوب وأمم مختلفة في أقصوصة الكاتب "لاسلو درافشي" وقد استلهم الشاعر "الادار لاسلوفي" من حكاية شهيرة من العناصر الفنية وتشكلها في سمفونية الوداعات التي كتبها هايدن حين كان في خدمة الأمير، فكتب نهاية لهذه السمفونية الخامسة والأربعين ليعلن احتجاجه على الحياة والرتابة المرهقة في سجنه المذهب وكذلك ليحتج من جهة ثانية على استمرار فصل موسيقي فيها لفترة طويلة جداً. ففي هذه النهاية المؤثرة تتوقف الآلات عن العزف الواحدة تلو الأخرى وتغادر المشهد. فقدمت الملهاة الشعرية التي صاغها الشاعر بمحاكاته لهذه القصة، مناخاً يكتنفه الحزن، تتوقف فيه الحيوات لفترة ما وتودعنا ولكنها تحيي ذكرى عالم اختفى للأبد.

آفاق وآمال:

يبدو أن الأدب المجري قد تأثر بالحقب التاريخية التي رانت على المجر وما تبعها من منظومة أفكار وأيديولوجيات وتوجهات. وظل الشعر المنعكس لتلك التطورات. ومن هنا فإن الأدب المجري حاله حال أدب أية أمة ينضح بفضاء رحب من التجربة الإنسانية قمينة بالدراسة والبحث والاطلاع على مضامينها للوقوف على الخصوصية الثقافية والإبداع الفكري لهذه الأمة أو ذاك الشعب. ذلك أنه من المنطقي الإقرار بأن الزمن الإلكتروني قد وحد الناس مكانياً في ظل ثورة الاتصالات وعصر العولمة إلا أن الأزمنة التراثية والخبرات الحياتية تنتج التباين والتفاوت وثقافات تتفاعل وتتنافس بفعل الاحتكاك والتبادل مع الثقافات الأخرى أو بفعل الديناميات الداخلية لكل ثقافة.

وإذا كان الأدب المجري يحمل خصوصية بلاده فإنه بذلك يقدم دليلاً على خصوصية أدب كل أمة وبالتالي يدحض الدعوات القائلة بالعولمة الثقافية وإلغاء الآخر على الرغم من السعي لفرض بنية تحتية اقتصادية سياسية وعسكرية لن تقوى على إقامة بناء فوقي ثقافي موحد في هذا العالم الذي أثبتت التجارب التاريخية جدوى

التنوع والتفاعل الثقافي بين حضارات الأمم والشعوب.

وإذا كانت التطورات السياسية التي شهدتها المجر من منتصف القرن العشرين وحتى انهيار المعسكر الاشتراكي في تسعينيات القرن المنصرم قد أدت إلى غلبة الاتجاهات الواقعية الاشتراكية على الأجناس الأدبية فإن التفاعلات التي تعيشها المجر في العصر الراهن وغلبة أنماط إنتاجية واستهلاكية في ظل اقتصاد السوق سوف تنعكس حكماً على بنية الأدب فإما تسويغاً للراهن وتزييناً له أو نكوصاً للحلم القديم الذي كان يتطلع لبناء عالم يسوده العدل والتساوي. وفي كل الحالتين سيظل الأدب ملاذاً لكل العواطف الإنسانية والرؤى والأحلام التي تسري في نسيج المجتمع المجري مما يجسد تجربة متجددة للمهتمين بالأدب العالمي.

شعراء مجريون عُرفوا عالمياً:

يوجيف اتيلا(1)
1905-1937

طوال الأسبوع كله.
جذبتني فكرة واحدة.
إنني أفكر بلا انقطاع في أمي
خيالي يستحضرها وهي تصعد في سرعة نحو السطح
والسلة الثقيلة معلقة في ذراعها

* * *

وأنا الفتى الصغير عندئذ في البراءة
أصرخ في أسفل، وأضرب الأرض بقدمي
فليحمل غيرها فوق أذرعهم هذا الحمل الكبير من الملابس المغسولة

وأنا الذي يجب أن تحمله إلى السطح

*   *   *

صعدت وصعدت ونشرت غسيلها.
في غير ضجر ولا تلفت، وفي صمت
والغسيل الناصع الذي يلمع ويجف
يتطاير ويوشك أن يتناثر في الفضاء

*   *   *

لن أعود اليوم إلى البكاء فقد انصرم الزمن
إنني أراها الآن في عظمتها الكاملة
بشعرها الرمادي الذي يطفو في السماء
وهي التي تنشر الزرقة في قباب الفضاء.

شاندور بتوفي(2)

Petrofi Sandor

يتجمد القلب، إن لم يحب..

يتجمد القلب، إن لم يحب
وإن أحبَّ، يحترق.
هذا وذاك بلية. وأي البليتين
أفضل؟... السماء وحدها تعلم!

1846، حزيران –آب

عندما يسقط القيد

عندما يسقطُ القيد

من أرجل السجين،
يسيرُ بعدها دهراً
كأنـها باقية الأصفاد،
فقد اعتادَ
الثقل الحزين.
أنت أيضاً تعودتَ
يا قلبي علـى الألم.
والآن وقد نفضَ عنكَ
قَدَري الحَسنُ ذاك الألم.
لا تستطيع الفرح
بصدق.

افرح افرح، يا قلبي!
فمنْ يفرح إن لم تفرح أنت؟
من يمتلك مثلك
مثل هذه السعادة؟
من يمتلك علـى الأرض
مثل هذه الجنـة؟

1846– 26 تشرين الأول– 5 تشرين الثانـي

ميهاي فيتيز تشوكونـاي(3)
Csokonai Vitez Mihhly

ليلى النائمة

يا نُسيمات باردة،

هُبي، لكن بهدوء،
بجريان بطيءٍ
اجتهدي يا نُهيرات،
يا زهور طيبة الرائحة
انفخي عطرك.
شش! اسكتوا يا رعاة ويا فتيات،
في هذا الوادي ترقد
نائمة ليلاي.

عند قبر حافظ(7)

يا نساء شيراز السمراوات،
يا فتيات سود العيون،
البسن الحرير،
ورصعن بياض نهودكن
بالزهور،
اعقدن أذرعكن بحلقة،
اصدحن بهذه الأغنية
عند قبر حافظ:
"السلام عليك يا تربة حافظ
التي يرقد بها،
تحت شجيرات الزهر،
يا مغني الشرق الرائع".
آه أيها الفرح المقدس! العشق!

---

(7) حافظ شيرازي (1320-1389) الشاعر الفارسي الكبير.

انعكاسات الرضا!
أنتَ، أنت هو ظل حاف!
ظلٌّ صامت،
أنت تلّوح بخصلات شعرنا!
لنجلس عند قبره
في البستان المليء بالآس،
لنجلس، أيتها الصبايا الجميلات!

يا فتيان سمر، مجعدي الشعر!
يا من نزلتم للتو من
بساتين البرتقال إلى القبر!
جئتم في الوقت المناسب!
تذوب متفتحة
قلوبنا الحارة عليكم.

"يا أيها المسافر! يا من
تَجِدَّ إلى المدينة الجميلة،
لا تَحيدَ عن قبر
حافظ المغطى بالعشب

يعود إلى الثرى من البارود.

في الساعة الرابعة، قريب الفجر،
يحاصرون الحصن الأكبر،
في الساعة الخامسة تقريباً، في السادسة
يبدؤون رقصة الموت.

هذا ما حصلت عليه البشرية
من السياسة الخارجية.
لتأخذها إذن بأسرع ما يمكن
ست مرات السكتة القلبية.

1913

يانوش أران(4)

Arany Jan

ميزراشافي

1-إلى زليخة

عندما أنظر إلى ساقيك الناحلتين،
لا يمكنني التصديق، أيتها العزيزة،
كيف تحملان كل هذا الجمال!

عندما أنظر إلى يديك الرقيقتين،
لا يمكنني التصديق، أيتها العزيزة،
كيف تتسببان في مثل هذا الجرح الثقيل!

عندما أنظر إلى شفتيك الحمراوين،
لا يمكنني التصديق، أيتها العزيزة،
كيف تحرماني من قبلة صغيرة!

عندما أنظر إلى عينيك الذكيتين،
لا يمكنني التصديق، أيتها العزيزة،
كيف تشكان بعد في حبي!

انظري إلي! لا تكوني قاسية!
قلبي ينبض إخلاصاً لك، أيتها العزيزة،
نبضاً لم يعرف قلب بشر مثله أبداً!
ليت أغنية الحب هذه تلين قلبك،
أجمل من غزلي فيك، أيتها العزيزة،
شفتا بشر لن تقول!

-2

البلبل في جنينته
يطأطئ رأسه حزناً:
ما فائدة أغنيتي الجميلة؟
الصوت العذب ما قيمته
إن لم يصطبغ ريشي الكحلي
بلون الزهر الأحمر الجميل!
الزهرة تنحب في أصيصها:
ما تهبني الحياة من تقدير؟
ما اللون، ما فواح العطر عندي،
ما تويجاتي الملكية الفاخرة،
لو كنت لا أمتلك سحر غناء
ذاك الطائر الشاحب!

أندره آدي(5)

Ady Endre

اعتراف الدانوب

علمتُ، يحفظ دانوبنا،
هذا الثعلب العجوز، أسراراً
ربما لم تحلم بها قط
منذ زمن نيران المغاور السحيق
هذه الأوروبا اللامبالية.

سرقت أسرار إستر العجوز،
أسرار الدانوب الفياض.
اللعوب العجوز ماكر على أرض المجر،
فقد رأى هو أعاجيب أكثر كآبة.
لكن داهمه وقتها مزاج ثرثار.

أسرَّ لي، لا أ علم متى:
ربيعاً كان وهو ثملٌ يلغو.
رقص، غنى، تصايح، قصَّ،
نظر إلى بودابست متعالياً
وصفَّر أغانٍ ساخرة.

ربما عند جزيرة مارغيت الشهيرة
جاذبني الكلام سكراناً.
(حتى اليوم يرتعد قلبي خوفاً
تأخرت هذه الأغنية كثيراً

أليس كذلك يا إستر، أيها الثعلب النهري العجوز؟)
عندئذ غدا الدانوب جاداً.
في حلقه طريدة بردت، مزاجه ربيعي
كان كالسكير العبقري.
بالكاد تجرأ النظر في عيني
وأنا استجوبته بقسوة، متشدداً

أيها الماجن العجوز، رأيت أعجوبة أعجوبتين،
مذ غسل هذه الأصقاع
ماؤك الشاحب، ماؤك الفياض المريع،
الذي يجلب فيضانات شائخة.
اعترف لي، يا شرير القرية العجوز".

هل كان العالم هنا سيئاً على الدوام؟
خطيئة أزلية، ذنوب صغيرة.

آغنش نمش ناج(6)

Nemes Nagy Ngnes

صنوبر

سماء كبيرة، صفراء، سلسلة جبل
تُثقل على المرعى السهل.
على الأرض –المغانطيسية برادة
حديد أعشاب غامقة جامدة.

صنوبر تائه أحمر.

همهمة ما. برد.
همهمة ما: الآن تعبر
في القشرة المتحللة لعمود الصنوبر
ذو الجذر الصدفي في جذعه الكبر
برقية العصر الحجري القديم.

في الأعالي طير، طير غريب
في السماء –حاجب مضموم، دون وجه–
خلفه الآن الضوء ينتشر،
رمش متساقط، شباك مغلق –
همهمة فحسب، السماء تطن
من الغصن الخفي، الغامق،
القلب الأسود لقمم الشجر
المتجعدة فحماً ينبض.

■

■ الهوامش:

(1) *كان الشاعر الفرنسي "جيلفيك" يصف يوجيف اتيلا بأنه شاعر الصراحة والعنف والأسلوب المباشر... والدقة والنغم الصادق. فصوره تنطلق كما لو كانت تتدفق من حياته القاسية، لأنها تنبع من تجربته كبائس وشرير ومكافح مدموغ بالطابع المميز لبلده.*

وهو يتمتع بموهبة السمو والقدرة على الارتفاع بكل شيء إلى المستوى الذي يجعل الهزيمة الشخصية انتصاراً على الشقاء.

إنه يفضح دائماً باسم هذا المستوى الذي وصل إليه شعره، أكثر مما يفضح باسم المبادئ المقررة.. ومن هنا فإنه يبشر وهو يفضح..

ويبشر بالشعر..

ويقول المرحوم الدكتور محمد مندور أن الشاعر يوجيف اتيلا يعتبر ممن يمكن أن نسميهم شعراء البؤس الثائر، أولئك الذين لاحقتهم الحياة بشتى المحن فتألموا واشتكوا

وتمردوا على القيم، وثاروا على ظلم الحياة فاستجابت لهم نفوس البشر في معظم بقاع العالم حتى رأينا يوجيف اتيلا يحظى بشعبية واسعة لا في المجر وطنه الأصلي فحسب، بل وتمتد شهرته إلى معظم بلاد العالم فتنقل أشعاره إلى لغاتها ويتداولها الناس، وكل ذلك بالرغم من أن يوجيف اتيلا لم تكد تمتد به الحياة ثلث قرن كتب فيه أشعاره الخالدة.

وقد احتفظ اتيلا بذكريات مؤلمة مريرة عن أمه والمهنة الشاقة التي كانت تزاولها وصاغ تلك الذكريات في عدة قصائد تحت عنوان "ماما" أو "أمي".

ففي إحدى تلك القصائد يحدثنا عن ذكرى أمه التي تلاحقه وتستبد به فيروي كيف كانت تصعد إلى السطح حاملة سلة الغسيل الثقيلة وهي تئن معلقة في ذراعها بينما اتيلا الطفل يبكي ويصرخ ويضرب الأرض بقدميه طالباً إليها أن تحمله هو بدلاً من أن تحمل السلة.

(2) ولد شاندور بتوفي، أحد أعظم شعراء المجرية، في العام 1823، في مدينة صغيرة هي كشكوروش ولقبه الحقيقي بتروفيتش. نشر أول ديوان شعر بعنوان "قصائد" في 1846 وهو بعمر الثالثة والعشرين. عمل في الصحافة أيضاً، ونشرت أعماله الكاملة في العام 1847 لأول مرة. كانت قصيدته "نشيد وطني" واحدة من الشرارات التي فجرت الثورة التحريرية المجرية في 15 آذار (مارس) 1848 ضد حكم عائلة هابسبورغ النمساوية، لكنه استمر في القتال ضمن وحدات الحرس الوطني، وقتل في السادسة والعشرين من عمره في تموز (يوليو) من العام 1849.

كان بتوفي أحد أغزر الشعراء المجريين إنتاجاً، يجيد التلاعب بالكلمات ببراعة تماثل براعة تلاعبه بالسيف في ميدان المعركة. ورغم حياته القصيرة المتألقة، خلف وراءه مجلداً ضخماً يضم شعره المتنوع الذي تميز بجماله ودقة ألفاظه. ويصنف شعره ضمن المدرسة الواقعية الغنائية والشعبية، شخوصه حقيقية اختارها من البيئة الواقعية: الراعي وصاحب الحانة والمحب والحارس.

(3) شاعر مجري تقليدي ومجدد في الوقت نفسه، فقد عاش ضمن حدود أدب عصري الباروك والروكوكو على رغم انقضائهما، لكنه بدأبه وثقافته العالية تمكن من صقل وتطوير التقاليد الشعرية المجرية، فتميزت أعماله بقوة الإيقاع وجرس الكلمات وموسيقى الشعر. ولد الشاعر في مدينة "دبرتسن" العام 1773 ودرس فيها، ثم عاد إليها ليموت بالسل في العام 1805 بعد أن عاش حياته وحيداً. من أشعاره مجموعة "أغاني ليلى".

(4) يانوش أران أحد أبرز الشعراء المجريين في القرن التاسع عشر، ولد في 1817 في عائلة امتهنت الزراعة، درس في مدينة "دبرتسن" وعمل في الإدارة الحكومية في مدينة مولده "ناجسالونتا" ثم في التدريس. أصبح سكرتير أكاديمية العلوم المجرية في 1865، توفي في العام 1882. من أهم أعماله القصيدة الملحمية الطويلة "ميكلوش تولدي"،

ومجلدات من الشعر وتراجم عن اللغات الأجنبية والعديد من الدراسات النظرية الهامة.

(5) شاعر وصحافي مجري، من أهم الشعراء المجددين في بداية القرن العشرين، تأثر بالشاعر الفرنسي بودلير، دمج ما هو وطني (قومي) بما هو أوروبي، عالمي. كان ينظر نظرة نقدية إلى تاريخ أمته بكل ما فيه من مفاخر أو مصائب ونواقص.

ولد آدي في 1877، وعمل في المحاماة والصحافة في مدينة "دبرتسن" بين 1896–1900 قبل أن ينتقل إلى مدينة "ناجفاردا" (في رومانيا اليوم) حيث عشق سيدة أسماها في أشعاره "ليديا"، وتبعها إلى باريس وأقام هناك لفترة. انتقل للعيش في بودابست حيث عمل في صحيفة يومية، ثم في صحيفة "نيوغات" (الغرب) الأدبية الشهيرة. اشتد عليه مرض السيفيليس منذ 1911، وتوفي في 1918 وهو في بداية أربعينياته.

(6) ولدت الشاعرة آغنش نمش ناج في بودابست في 1922، وتوفيت فيها في 1991. درست الأدب المجري واللغة اللاتينية وتاريخ الحضارة في جامعة بيتر بأزمان الكاثوليكية ودرست في روما وباريس. نشرت أشعارها بدءاً من 1945. كانت من بين الشعراء الذين أثروا بوضوح على الأدب المجري الحديث، وأسهمت دراساتها عن الأدب المجري الحديث في إغناء العلوم الأدبية.



■ المراجع:

(1) الثقافة المجرية –دار الثقافة الجديدة– القاهرة 1969–1971.

(2) ثائر صالح: لمحات من الأدب المجري –دمشق– دار المدى– الطبعة الأولى 2002م.

(3)Hungarian Short Stories “Corvina Press”.

(4)The New Hungarian Quarterly “No 19-1965”.

(5)Panorama de la Literature “Hongroise du Xxe siecle” “Editions Covina 1965”.

(6)History of Hungarian Literature “Corvina Press” 1964.

❐❐

اللغة الأدائية

تأليف : جوناثان كالِر

■ ترجمة: رشاد عبد القادر ■

نجد هنا مثالاً عن النظرية وذلك من خلال تعقّب مفهوم ازدهر في النظرية الثقافية والأدبية، حيث يوضّح الطريقة التي تتغيّر بها الأفكار حينما تنسحب إلى مجال "النظرية". كما أنّ مشكلة اللغة "الأدائية"، تضع قضايا مهمة، تتعلق بمعنى اللغة وتأثيراتها، في مركز الاهتمام، وتفضي إلى أسئلة عن الهوية وطبيعة الذات.

الأقوال الأدائية لـ"أوستن":

طوّر الفيلسوف البريطاني **جون أوستن** في الخمسينيات مفهوم النطق الأدائي. واقترح تمييزاً بين ضربين من المنطوقات: فالمنطوقات **الخبرية** نحو: "وعد جورج أن يحضر"، تقدّم تقريراً، وتصف موقفاً، وتحتمل الصدق أو الكذب. فأمّا المنطوقات **الأدائية** أو **الأقوال الأدائية**، فلا تحتمل الصدق أو الكذب، وهي في واقع الأمر تقوم بأداء الفعل الذي تشير إليه. وعندما تقول: "أعد أن أدفع لك"، فأنت لا تصف موقفاً، بل تؤدي فعل الوعد؛ فالنطق ذاته فعل. يقول **أوستن** أنه حينما يسأل القسّيس أو الموظف المدني: "أتقبل بهذه المرأة زوجة شرعية لك"، وأجاوب: "نعم، أقبل بها"، فأنا لا أصف أيّ شيء، إنما أفعله؛ "فأنا لا أقدّم [جملة] تقريرية عن الزواج، بل أنغمس فيه". وعندما أقول: "نعم، أقبل بها"، فإن هذا المنطوق الأدائي لا يحتمل الصدق أو الكذب. ربما كان ملائماً أو غير ملائم، وذلك حسب الظرف؛ وقد يكون صالحاً أو غير صالح بمصطلحات **أوستن**. فإذا قلت: "نعم، أقبل بها"، قد لا أوفّق

في الزواج؛ وذلك إذا كنت، مثلاً، متزوجاً قبلاً [من امرأة حية، سليمة العقل وغير مطلقة]، أو إذا كان الشخص الذي يؤدي مراسم الزواج غير مخوّل لتأدية هذه المراسم [حسب تقاليد] هذه الجماعة. يقول أوستن: "سيخفق" المنطوق [في إحداث التأثير المطلوب]. سيكون المنطوق غير ملائم . غير صالح . وبالتالي، بلا ريب، سيكون العريس أو العروس، أو كلاهما معاً غير سعيدين.

إنّ المنطوقات الأدائية لا تصف الفعل الذي تدّل عليه بل تؤدّيه. ويكون ذلك بلفظ هذه الكلمات نحو: أعد، آمر، أتزوج. والاختبار البسيط للقول الأدائي هو إمكانية إضافة hereby "بموجب هذا" في اللغة الإنكليزية قبل الفعل، حيث تعني hereby بنطق هذه الكلمات": "بموجب هذا أعد"؛ "بموجب هذا نعلن استقلالنا"؛ "بموجب هذا آمرك..."؛ ولكن لا يمكنني القول: "بموجب هذا سأسير إلى المدينة". إذ لا يمكنني أن أؤدّي فعل السير من خلال قول كلمات معينة.

يلفت التمييز بين القول الأدائي والأسلوب الخبري الانتباه إلى اختلاف هامّ بين نماذج المنطوقات، ولهذا التمييز مزّية كبيرة في تنبيهنا للمدى الذي تؤدي فيه اللغة أفعالاً بدلاً من أنها تقدّم تقريراً عنها فحسب. ولكن، في معرض دفع **أوستن** بتفسيره إلى مسافة أبعد، نجده يواجه بعض الصعوبات. فبمقدورك أن تضع قائمة بـ"الأفعال الأدائية"، بصيغة المتكلم في حالة الرّفع [لغوياً] (أعد، آمر، أعلن)، تقوم بأداء الفعل الذي تشير إليه. ولكن، لا يمكنك تعريف القول الأدائي بأن تدوّن قائمة بالأفعال التي تعمل بهذه الطريقة، لأنّه في ظل ظروف مناسبة يمكنك أن تقوم بأداء فعل أمر أحدهم أن يتوقّف [عن فعل شيء ما]، بأن تصرخ عليه: "توقّف"، بدلاً من قولك: "بموجب هذا آمرك بأن تتوقف". كما أنّ هذا التقرير الخبري بجلاء: "سأدفع لك غداً"، حيث يتبدّى، حتماً، كما لو أنّه سيكون إمّا صادقاً أو كاذباً، وذلك وفق ما سيحدث غداً، بمقدوره، في ظل شروط مناسبة، أن يكون وعداً بالدفع، بدلاً من كونه وصفاً أو تنبؤاً نحو: "**سيدفع** لك غداً". ولكن طالما أنك تجيز وجود مثل هذه "الأقوال الأدائية الضمنية"، حيث ليس ثمة فعل أدائي واضح، ينبغي عليك الاعتراف بأنّ أيّ منطوق بمقدوره أن يكون قولاً أدائياً ضمنياً. فجملة: The cat is on the mat "القطة على الحصيرة"؛ منطوق خبري أساساً، يمكن النظر إليه بوصفه طبعة فيها حذف [لغوي] عن جملة: "بموجب هذا أؤكّد أنّ القطة على الحصيرة"؛ منطوق أدائي يحقق فعل الإثبات الذي يشير إليه. كما أنّ المنطوقات الخبرية تقوم بأداء أفعال؛ أفعال التقرير، الإثبات، الوصف، وما إلى ذلك. فهي، كما يبدو، نوع من قول أدائي. وسيكون لهذا مغزاه في مرحلة تالية.

الأقوال الأدائية و الأدب:

اعتنق نقّاد الأدب فكرة القول الأدائي بوصفه ذاك الذي يساعد على أن يسم الخطاب الأدبي [بسمة مميزة]. فقد أكّد المنظرون طويلاً أنّه ينبغي أن نعنى بما **تقوم به** اللغة الأدبية بقدر ما نعنى بما **تقوله**، كما أنّ فكرة القول الأدائي تقدّم تبريراً لغوياً وفلسفياً لهذه الفكرة: ثمة صنف من المنطوقات تقوم، قبل كل شيء، بفعل شيء ما. وشأنه شأن القول الأدائي، فإن المنطوق الأدبي لا يشير إلى مواقف سابقة وهو ليس صادقاً أو كاذباً. كما أنّ المنطوق الأدبي **يخلق** أيضاً المواقف التي يشير إليها، وذلك من منطلقات عدة. فهو، أوّلاً وبكل بساطة، يخلق الشخصيات وكذلك ما تقوم به من أفعال، فبداية رواية Ulysses لـ"**جويس**": "بجلال، طلع **بَكْ مَلِيكَنْ** من رأس السلم حاملاً دورقاً مملوءاً برغوة الصابون وعليه مرآة وسكين حلاقة وضعتا بتصالب"(8)، لا تشير إلى مواقف سابقة، بل تخلق هذه الشخصية وهذا الموقف. وتخلق الأعمال الأدبية، ثانياً، الأفكار والتصورات التي تستخدمها. يزعم لا روشو فوكول(9) أنه ما كان لأحد التفكير في أن يكون عاشقاً لو لم يقرأ عن ذلك في الكتب، وكذلك يمكن الدفاع عن فكرة الحب الرومانسي (وتمركزها على حياة الأفراد) على أنها خلق أدبي شامل. ومما لا شك فيه، أنَّ الروايات ذاتها، من دون كيخوت إلى مدام بوفاري، ألقت بمسؤولية الأفكار الرومانسية على الكتب الأخرى.

وبإيجاز، فإنَّ القول الأدائي حمل إلى مركز الاهتمام استخداماً للّغة، كان يعدّ سابقاً على أنَّه هامشي؛ وهو استخدام نشط وصانع للعالم، يشبه [استخدام] اللغة الأدبية، وكذلك ساعدنا على فهم الأدب بوصفه فعلاً وحادثةً. والفكرة التي مفادها أنَّ الأدب قول أدائي، تفضي إلى دفاع عن الأدب: الأدب ليس [جملاً] تقريرية زائفة لعوب، بل له مكانته بين أفعال اللغة التي تحوّل العالم وتغيره، وتخلق تلك الأشياء التي يطلق عليها أسماء.

ويرتبط القول الأدائي بالأدب بطريقة ثانية. فمن حيث المبدأ، يكسر القول الأدائي الرابط بين المعنى ومقصد المتكلم، ذلك أنّ أيّ فعلٍ أقوم بأدائه بكلماتي لا يتحدّد بما أرمي إليه، بل بالأعراف اللغوية الاجتماعية. ويلّح **أوستن** على أنّه لا ينبغي عدّ المنطوق بكونه علامة خارجية لفعلٍ داخلي معيّن يمثّله [هذا المنطوق] على نحو صادق أو كاذب. وإذا قلت: "أعد" في ظل شروط ملائمة، فإنني أكون قد

(8). عن يوليسيس لـ"جيمس جويس"، ترجمة: صلاح نيازي، المدى 2001، ص 13.
(9)- *La Rochefoucauld, Francois, Duc de (1613- 80).*
معلم أخلاقي فرنسي، وصاحب حكم معبرة.

قطعت عهداً، وأدّيت فعل الوعد، مهما تكن الغاية التي كنت أرمي إليها حينما أطلقت الوعد. وطالما أنّ المنطوقات الأدبية هي أيضاً أحداث حيث لا يعدّ مقصد المؤلّف ما يقرّر المعنى، فإنّ نموذج القول الأدائي يتبدّى وثيق الصلة [بالموضوع].

ولكن، إذا كانت اللغة الأدبية أدائية، وإذا كان المنطوق الأدائي صالحاً أو غير صالح، فما الذي يعنيه هذا في كون المنطوق الأدبي صالحاً، أو غير صالح؟ يظهر أنّ هذا أمر معقد. فمن جهة، ربما كان [التعبير] **الصالح** مجرّد اسم آخر لما يعنى به النقاد بوجه عام. فعندما نقابل افتتاحية سونيتة **شكسبير**: "عينا خليلتي لا تشبهان الشمس في شيء"، فإننا لا نتساءل ما إذا كان هذا المنطوق صادقاً أم كاذباً، بل نسأل عمّا يفعله، وعن الكيفية التي يتوافق بها مع باقي [أبيات] القصيدة، وما إذا كان يفعل فعله على نحو موائم (متوافق) مع الأبيات الأخرى. ربما كان هذا مجرد تصوّر واحد عن [التعبير] الصالح. إلاّ أنَّ نموذج القول الأدائي يوجّه انتباهنا إلى الأعراف التي تتيح لمنطوق ما أن يكون وعداً أو قصيدة؛ أو لنقل، أعراف السونيتة، وبذا، فإنّ كون منطوق أدبي صالحاً ينطوي على علاقته بأعراف جنس أدبي. هل يستجيب مع كونه سونيتة، وينجح في ذلك، أم أنه يخفق في أن يكون كذلك؟ وعلاوة على ذلك، قد يتخيل المرء أنَّ إنشاء أدبياً صالحٌ فقط حينما يصبح بأكملة أدباً وذلك بطباعته، وقراءته، والقبول به بوصفه عملاً أدبياً، وبإيجاز ، فإنّ فكرة الأدب بوصفه قولاً أدائياً، تفرض علينا أن نعمل الفكر في المشكلة المعقدة التي مفادها: ما الذي يعنيه هذا في أن يفعل تسلسل أدبي فعله.

أقوال دريدا الأدائية.

وتأتي اللحظة التالية الأساسية في حظوظ القول الأدائي، عندما يتصدّى دريدا لفكرة **أوستن**. يميّز أوستن بين الأقوال الأدائية الجدية التي تحقق شيئاً ما، كالوعد وعقد القران، وبين المنطوقات "غير الجدية". ويقول **أوستن** أنّ تحليله يسري على الكلمات التي تقال على نحو جدّي: "فلا ينبغي لي أن أمازح، مثلاً، أو أكتب قصيدة. بل ينبغي أن تفهم منطوقاتنا الأدائية، سواء أكانت صالحة أم غير صالحة، على أنها تصدر في [ظل] شروط عادّية". ولكن، يحاجج **دريدا** بأنّ ما يستبعده **أوستن** في احتكامه إلى "الشروط العادية" هو [تلك] الطرق الكثيرة التي يمكن بها تكرار قطع لغوية صغيرة ليس فقط على نحو "غير جدّيّ"، بل تلك التي تكون جدّية أيضاً، كأن [نضرب] مثلاً أو [نستشهد] باقتباس. إنَّ هذه الإمكانية لقابلية التكرار في [ظل] ظروف جديدةٍ جوهريةٌ لطبيعة اللغة؛ فأي شيء لا يمكن تكراره بطريقة "غير جدّيّة"

لن يكون لغة، بل علامة معينةً مرتبطة بموقف مادي على نحو لا فكاك منه. إنّ إمكانية التكرار أساسية للّغة، والأقوال الأدائية بصفة خاصة يمكنها أن تفعل فعلها فقط إذا تمّ إدراكها بوصفها طبعات لصيغ نظامية أو اقتباسات عنها، نحو "أوافق"، أو "أعد". (إذا قال العريس: "حسناً"، بدلاً من "أنا موافق"، فقد لا يوفّق في الزواج). ويسأل دريدا: "هل يمكن أن ينجح القول الأدائي إذا لم تكرّر صياغته شكلاً مشفّراً أو قابلاً للتكرار، وبعبارة أخرى، إذا لم يكن ممكناً تعيين الصّيغة التي أنطقها لبدء جلسة أو إطلاق اسم على سفينة أو افتتاح [حفلة] زواج، بوصفها متطابقة مع نموذج قابل للتكرار؛ إذا لم يكن ممكناً تحديدها على أنّها ضرب من استشهاد؟"، يستبعد **أوستن** أمثلة معينة ـ بوصفها شاذّة وغير جدية واستثنائية ـ لما يدعوه **دريدا** ـ بـ "قابلية تكرار عامة" ينبغي عدّها على أنّها قانون للّغة. إنها "عامة" وأساسية، فكي يكون شيئاً ما علامة، يجب أن يكون قابلاً للاستشهاد به وتكراره في الظروف كافة، بما فيها تلك "غير الجدية"، فاللغة أدائية من حيث أنها لا تنقل معلومات فقط، بل تؤدي أفعالاً، وذلك بتكرارها لممارسات الخطاب القائم أو طرق القيام بالأشياء. وسيكون لهذا أهميته في الحظوظ التالية للقول الأدائي.

وكذلك يربط دريدا القول الأدائي بالمشكلة العامة للأفعال التي تكوّن [شيئاً ما]، أو تفتتحه؛ الأفعال التي تخلق شيئاً جديداً، في المجال السياسي إضافة إلى المجال الأدبي. فما هي العلاقة بين فعل سياسي، كإعلان الاستقلال الذي يخلق موقفاً جديداً، والمنطوقات الأدبية التي تسعى لخلق شيء جديد، وذلك في حالة الأفعال التي لا تكون تقارير خبرية، بل أقوالاً أدائية، كالوعود؟ يستند كلٌّ من الفعل السياسي والفعل الأدائي إلى دمج معقد ومنطوٍ على مفارقة، للقول الأدائي والخبري، فإذا كان للفعل، أن ينجح، عليه أن يكون مقنعاً وذلك بالإحالة إلى مواقف يتوقف النجاح [فيها] على خلق ذاك الشرط الذي يشير إليه [الفعل]. تزعم الأعمال الأدبية أنها تخبرنا بالعالم، ولكن إذا كان لها أن تنجح [في ذلك]، فهي تنجح من خلال خلق الشخصيات والأحداث التي تصفها. وثمة شيء مشابه في الأفعال الافتتاحية في المجال السياسي. ففي "وثيقة إعلان استقلال" الولايات المتحدة مثلاً، نجد أنّ الجملة الأساسية تقول: "وبناءً عليه.... نعلن ونصرح بجلال بأنَّ هذه الجماعات المهاجرة لها الحق وينبغي أن تكون حرة ومستقلة.". فالتصريح بأن هذه ولايات مستقلة، قول أدائي يفترض به أن يخلق ذاك الواقع الجديد الذي يشير إليه، ولدعم هذا الزعم، فقد تمّ ربط التأكيد الخبري بأنه **ينبغي لها** أن تكون ولايات مستقلة.

العلاقات بين القول الأدائي و الخبري:

ويظهر التوتر بين القول الأدائي والخبري بوضوح في الأدب أيضاً، حيث يمكننا أن نرى إلى الصعوبة التي يواجهها **أوستن** في فصل القول الأدائي عن الخبري، على أنها سمة حاسمة لوظيفة اللغة. فإذا كان كل منطوق هو منطوق أدائي وخبري معاً؛ حيث ينطويان على تأكيد ضمنّي لموقف وفعل لغوي، فإن العلاقة بين ما يقوله منطوق وما يفعله ليست بالضرورة علاقة منسجمة ومتضافرة. وكيما نفهم ما ينخرط بالمجال الأدبي، سنعود إلى قصيدة **روبرت فروست**:

The Secret Sits.
We dance round in a ring and suppose,
But the Secret sits in the middle and knows.

تستند هذه القصيدة إلى المقابلة بين الظن supposing والمعرفة Konwing. ولكي نستكشف الموقف الذي تتخذه القصيدة تجاه هذه المقابلة، وكذلك القيم التي تضفيها على مصطلحاتها المتقابلة، بمقدورنا التساؤل ما إذا كانت القصيدة ذاتها في حالة ظن أم حالة معرفة. هل القصيدة تظن [....]، شأننا "نحن" الذين نرقص في حلقة، أم أنها تعرف [...]، شأنها شأن السّرّ؟ ويمكننا التخيل أنّ القصيدة بوصفها نتاجاً لخيال الإنسان، مثال عن الظن؛ حالة من الرقص في حلقة، غير أنّ ميزتها الحكميّة وكونها مضرب المثل، وتصريحها الواثق من نفسه بأنّ السّرّ يعرف [.....]، كل ذلك يجعلها تبدو قصيدة على دراية تامة حقاً. ولكن، ما الذي تظهره لنا القصيدة عن المعرفة؟ فالسّرّ الذي هو شيء يعرفه المرء أو لا يعرفه . وبالتالي، فهو مفعول به للمعرفة . يغدو هنا ومن طريق الكناية أو التجاور، فاعل للمعرفة؛ وما يعرفه [هو] بدلاً من كونه ما يتمّ معرفته أو لا يتمّ معرفته. ومن خلال كتابة هذا الكيان بحروف استهلالية كبيرة وتشخيصه، وهو السّرّ، تقوم القصيدة بسيرورة بلاغة ترفع من شأن مفعول المعرفة إلى مضاف الفاعل. وبذا تبّين لنا أنَّه بمقدور ظن بلاغي أن ينتج العارف؛ وأن يجعل من السّرّ ذاتاً؛ شخصية في هذه الدراما الصغيرة. فالسر الذي يعرف [....]. يتم تقديمه من خلال فعل ظن ينقل السر من موقع المفعول به (أحدهم يعرف السر) إلى موقع الفاعل (السر يعرف [....]). ومن هنا، تبيّن القصيدة أنَّ تأكيدها الخبري؛ بأن السر يعرف [....]، يستند إلى ظن أدائي: ذاك الظن الذي يجعل من السر ذاتاً يفترض بها أنَّها على معرفة [بـ.....]. تقول الجملة أنَّ السر يعرف [....]، ولكنها تظهر أنَّ هذا ظن.

وفي هذه المرحلة من تاريخ القول الأدائي، أُعيد تعريف [الخصائص] المضادة

فيما بين القول الأدائي والقول الخبري؛ فالقول الخبري هو اللغة التي تزعم بأنّها تمثّل الأشياء بما هي عليه؛ فهي تسمّي الأشياء التي تكون هناك من قبل، أمَّا القول الأدائي فهو السيرورات البلاغية؛ أفعال اللغة التي تقوّض هذا الزعم وذلك بفرض مقولات لغوية، وخلق الأشياء، وتنظيم العالم بدلاً من مجرّد أنها تمثيل لما هو قائم. ويمكننا أن نعرّف هنا ما يعرف بـ"مناطق القلق" بين اللغة الأدائية واللغة الخبرية. إنَّ "مناطق القلق" هي "طريق مسدود" لتأرجحات لا يمكن الفصل فيها، شأنها شأن الدجاجة التي تتوقف على البيضة والبيضة التي تتوقف على الدجاجة. فالطريقة الوحيدة للزعم بأنَّ اللغة تقوم بوظيفتها في تشكيل العالم بالأقوال الأدائية، تكون [باستخدام] منطوق خبري نحو "اللغة تشكل العالم"؛ وعلى العكس، ليس ثمة طريقة للزعم بالشفافية الخبرية للّغة إلا عن طريق فعل كلام. فالأقوال الإخبارية التي تؤدي فعل التقرير تدّعي بالضرورة بأنها لا تفعل شيئاً سوى أنها تظهر الأشياء بما هي عليها؛ ولكن، إذا أردت أن تظهر النقيض. إنَّ ذلك الزعم بتمثيل الأشياء كما هي في الواقع، يفرض مقولاته على العالم. ليس أمامك من طريقة سوى الزعم بشأن ما هو واقعة فعلية وما هو ليس كذلك. فالمحاجة التي تقول بأنَّ فعل التقرير أو الوصف هو في الواقع قول أدائي، ينبغي لها أن تأخذ شكل التقرير الخبري.

الأقوال الأدائية لـ"باتلر":

إنَّ أحدث لحظة في هذا التاريخ القصير للقول الأدائي هو ظهور "نظرية القول الأدائي للنوع [ذكر/ أنثى] والجنسية"، في النظرية النسائية وفي دراسات الجنسية المثلية. والشخص الرئيسي هنا هو الفيلسوفة الأمريكية جوديث باتلر، حيث كان لكتبها:

Gender Trouble: Feminismand the Subversion of Identity (1990) و Bodies that Matter (1993) و Excitable Speech: A politics of the Speech Act (1997)

تأثير كبير على حقل الدراسات الأدبية و الثقافية، وبصفة خاصة على النظرية النسائية، وعلى الحقل الجديد لدراسات الجنسية المثلية. وقد تمّ مؤخراً تبني اسم Queer Theory[10] من قبل رواد دراسات الجنسية المثلية، التي يرتبط عملها في النظرية الثقافية بالحركات السياسية لتحرير الجنسي المثلي. فهي تستمد اسمها الخاص بها وترد على المجتمع أكثر الإهانات شيوعاً التي يواجهها المثليون جنسياً؛

---

[10] . *تعبير جَارح للمثلي جنسياً.*

نعت "!QUEER"، ويكمن الرهان في أنَّه بالتباهي بهذا الاسم ربما تغير معناه، وقد يغدو وسام شرف بدلاً من كونه إهانة. وهنا ثمة مشروع نظري تضاهي [فعاليته] تكتيكات أكثر المنظمات الناشطة المنخرطة في القتال ضد الإيدز ؛ كمجموعة ACT - UP[11]، مثلاً، التي تستخدم في مظاهراتها شعارات من قبل:

"We, re here, we're queer, get used to it! "

[نحن هنا، نحن شاذون، تعودوا على ذلك!].

ويتخذ كتاب Gender Trouble لـ "باتلر" موقفاً معارضاً للفكرة الشائعة في الكتابات النسائية الأمريكية، ومفادها أنّ السياسات النسائية تقتضي فكرة عن الهوية المؤنثّة؛ فكرة ذات سمات جوهرية تتقاسمها النساء بوصفهن نساء، وتمنحهن اهتمامات وأهدافاً مشتركة. وعلى العكس، ترى باتلر أنَّ المقولات الأساسية للهوية هي نتاجات اجتماعية وثقافية، وربما كانت نتيجة للتعاون السياسي أكثر من كونها شرط إمكانيته. فهي تخلق تأثير الطبيعي (تقول آرثّا فرانكلين: "تجعلني أشعر كأنّي امرأة طبيعيّة")، وعن طريق فرض معايير (تحديدات لما يعنيه أن تكون امرأة). تهدد بأنّها ستقصي من لا يمتثل لهذه التحديدات. تعرض باتلر في كتابها Gender Trouble أننا نعدّ النوع [ذكر/ أنثى]، على أنَّه قول أدائي، من حيث أنّه ليس ما يكون عليه المرء، بل ما يفعله المرء. فالإنسان ليس ماهو عليه، بل هو ذاك الذي يقوم بفعل؛ الشرط الذي يقوم الإنسان بأدائه. فنوعك تخلقه أفعالك، بالطريقة ذاتها التي يخلق بها الوعد فعل الوعد. فأنت رجل أو امرأة من طريق الأفعال المكررة التي، شأنها شأن أقوال أوستن الأدائية، تستند إلى الأعراف الاجتماعية؛ الطرائق الاعتيادية في فعل شيء في [إطار] ثقافة ما وكما أنَّه ثمة طرق منتظمة ومتّبعة اجتماعياً للوعد، و المراهنة، وإصدار الأوامر، والزواج، كذلك ثمة طرائق متّبعة اجتماعياً في أن تكون رجلاً أو امرأة.

هذا لا يعني أنَّ النوع [ذكر/أنثى] اختيار؛ دور تلبسه، كما تختار الملابس لترتديها في الصباح. فهذا سيوحي أن ثمة ذاتاً لا نوع لها تسبق النوع الذي يقوم [بعملية] الاختيار، وواقع الحال أنَّه إذا كان لك أن تكون ذاتاً فلابدَّ أن يكون لك نوع، لا يمكنك في نظام حكم النوع هذا، أن تكون شخصاً بدون أن تكون ذكراً أو أنثى. تقول باتلر في كتابها Body that matter: "خاضع Subjected للنوع، إلاَّ أن النوع

---

[11]. وهي منظمة ناشطة في مجال مكافحة الإيدز في الولايات المتحدة وبريطانيا، واسمها الكامل: *Aids Coalition To Unleash Power.*

يجعلك ذاتاً subjectivated، إذ أنَّ "الأنا" لا تسبق سيرورة [الانحياز] لأحد الجنسين ولا تتبعها، بل تنشأ داخل هذه السيرورة، بوصفها مصفوفة علاقات النوع ذاتها". ولا ينبغي كذلك أن ينظر إلى كون النوع أدائياً، على أنه فعل وحيد؛ يتحقق عن طريق فعل معين واحد، بل هو، بالأحرى، "ممارسة متكرّرة مستشهد بها"؛ إنّه التكرار القسريّ لمعايير النوع الذي ينفخ الحياة في الذات [المنحازة] لأحد الجنسين ويكبحها، ولكنه أيضاً تلك المصادر التي تدلف منها المقاومة والتقويض والأحلال.

وبناء على وجهة النظر هذه، فإنَّ المنطوق "إنها فتاة!"، أو "إنه صبيّ!"، الذي يُستقبل الطفل به عادة لدى ولادته، هو بدرجة أقلّ منطوق خبري (صادق أو كاذب، حسب الموقف) مقارنة بالأول في سلسلة طويلة من الأقوال الأدائية التي تخلق الذات وتعلن ولادتها، وبتسمية الفتاة تبدأ سيرورة مستمرّة "لجعلها فتاة"؛ تكوين فتاة، وذلك من خلال "واجب التكرار القسري لمعايير النوع؛ الاستشهاد الإجباريّ بالمعيار". فأن تكون ذاتاً، كيفما كان ذلك، يعني أن يضفي عليك واجب التكرار هذا، لكنه . وهذه مسألة هامة لـ"باتلر" . واجب لا ننفّذه بأكمله وفق ماهو متوقع، ومن هنا، فإننا لا نقيم تماماً [داخل] معايير النوع ومُثُله التي نرغم على أن ندانيها. وفي تلك الفجوة؛ في الطرق المتباينة التي ينفّذ بها واجب النوع، تكمن الاحتمالات للمقاومة والتغيير.

ويقع التشديد هنا على الطريقة التي تتأتّى عنها القوة الأدائية للّغة وذلك بتكرار معايير سابقة؛ وأفعال سابقة. وبذا، فإنَّ قوة الإهانة [التي تحملها كلمة] "Queer!" لا تتأتى عن مقصد المتكلم وسلطته، حيث يكون في أغلب الأحيان أحمق لا يعرفه المعتدى عليه، بل تتأتى عن واقعة أنَّ صيحة "Queer" تكرر الإهانة التي صيح بها في الماضي؛ المساءلات أو أفعال توجيه [الكلام] التي تنتج الذات المثلية جنسياً من طريق التّعيير والتّحقير (التعيير الذي ينطوي على التعامل مع شيء بوصفه يقع خارج الحدود: "أيّما شيء إلاَّ ذلك!"). تكتب باتلر:

تستمد كلمة "Queer" قوتها على وجه التحديد من طريق الاستدعاء المكرر [لها] حيث يتشكّل بها على مرّ الزّمان الآصرة الاجتماعية فيما بين الجماعات التي تكره الشذوذ الجنسي. فالمساءلات تردد صدى المساءلات الماضية، وتقيّد المتكلمين وكأنهم يتحدثون في تساوق عبر الزمان. وبهذا المعنى، ثمة دائماً كورس خيالي . يسخر من "Queer!".

إن ما يمنح الإهانة قوتها الأدائية ليس التكرار ذاته، بل واقعة أنه يعترف به بكونه يتوافق مع نموذج؛ معيارٍ، ويرتبط مع تاريخ من الإقصاء والاستبعاد. وينطوي المنطوق على أنَّ المتكلم ناطق بلسان ما هو "سويّ"، وكذلك يعمل على تكوين المخاطب بوصفه منحرفاً، وخارج الحدود. إنّه التكرار؛ الاستشهاد بصيغة ترتبط

بمعايير تساند تاريخاً من الجور، الذي يمنح قوة وضراوة خاصّة لما هو من نواح أخرى إهانة مبتذلة نحو "زنجي" أو "كايكي". فهم يحشدون قوة السلطة بتكرار نسق من الممارسات السابقة الموثوق بها والاستشهاد بها، وكأنهم يتحدثون بصوت سخريات الماضي المهينة كلها.

إلا أنَّ الرابط الأدائي بالماضي ينطوي على إمكانية حرف وطأة الماضي وإعادة توجيهها، وذلك بالسعي لانتزاع المصطلحات التي تتضمن دلالة جائرة وتوجيهها وجهة جديدة، كما هو حال تبنّي مصطلح "Queer" من قبل المثليين الجنسيين أنفسهم. فالأمر ليس أنك تغدو مستقلاً بذاتك باختيار اسمك؛ فالأسماء تحمل وطأة تاريخية وهي عرضةٌ للاستخدامات التي سيصطنعها الآخرون في المستقبل. وليس بمقدورك السيطرة على المصطلحات التي تختارها لتسمية نفسك. غير أنَّ الطابع التاريخي للسيرورة الأدائية يخلق إمكانية الصراع السياسي.

رهانات وتضمينات:

وغنيٌّ عن البيان أنَّ المسافة بين البداية والنهاية (المرحليّة) لهذه القصة مسافة كبيرة جداً. إذ أنّ مفهوم القول الأدائي، مع أوستن، يساعدنا على التفكير بجانب معين من اللغة أهمله الفلاسفة السابقون؛ أمَّا مع باتلر؛ فالقول الأدائي نموذج عن التفكير في السيرورات الاجتماعية الحاسمة حيث ثمة قضايا عدّة محل رهان وتحت طائلة الخطر: (1) طبيعة الهوية والكيفية التي تنتج بها؛ (2) الوظيفة التي تقوم بها المعايير الاجتماعية؛ (3) المشكلة الرئيسيّة لما ندعوه في الوقت الحاضر بـ"الفاعلية" في اللغة الإنكليزية: إلى أيّ حدٍّ وبأيّة شروط يمكنني أن أكون ذاتاً مسؤولة تختار ما أقوم به من أفعال؛ (4) العلاقة بين التغيير الفردي والاجتماعي.

إذن، ثمة تباين كبير بين ما هو تحت طائلة الخطر مع أوستن ومع باتلر. ويبدو أنهم يمتلكون ضروباً متباينة من الأفعال التي يتوقعونها. يعنى أوستن بالكيفية التي تحمل بها صيغة تكرارٍ في مناسبة وحيدة شيئاً ما على الحدوث (قطعت وعداً). أمَّا مع باتلر، فهذه حالة خاصة لتكرار قسري مستفحل ينتج الحقائق التاريخية والاجتماعية (تصبح امرأة).

وواقع الأمر أنَّ هذا التباين يعود بنا إلى المشكلة المتعلقة بطبيعة الحدث الأدبي، إذ ثمة ثلاث طرق في النظر إليه بوصفه قولاً أدائياً. فمن جانب، يمكننا القول: إن العمل الأدبي يحقق فعلاً وحيداً معيناً. ويخلق ذاك الواقع الذي هو العمل [الأدبي]، وكذلك تحقق جملة شيئاً ما على وجه التخصيص في ذلك العمل. وبمقدور

المرء أن يحدد ما يحققه كل عمل [أدبي] وما تحققه أجزاؤه، مثلما بمقدور المرء أن يحاول الاستدلال على ما وعد به في فعل وعد معيّن. ويمكننا القول إن هذه هي طبيعة أوستن للحدث الأدبي.

ومن جانب آخر، يمكننا القول إن العمل [الأدبي] يغدو حدثاً أدبياً وينجح في ذلك عن طريق تكرار شامل يستغرق المعايير وربما يغيّر الأشياء. وإذا ما جرت رواية، فإنها تجري لأنها في تفرّدها تستلهم عاطفة تنفخ الحياة في هذه الأشكال، وذلك في أفعال القراءة والتّذكّر، مكررة تصريفها لأعراف الرواية، وربّما أحدثت تغييراً في المعايير أو الأشكال التي يجابه القارئ بها العالم. وقد تختفي قصيدة بدون أن تخلّف أثراً، ولكنها قد تتقفّى ذاتها في الذاكرة وتسفر عن أفعال التكرار. إذ أن كونها أدائية لا يكمن في فعل وحيد يتحقق نهائياً، بل هو تكرار ينفخ الحياة في الأشكال التي يكررها.

إنَّ مفهوم القول الأدائي، في هذا التاريخ الذي أوجزته، يجمع فيما بين سلسلة من القضايا التي تعدّ حاسمة "للنظرية". لندوّنها:

أولاً ـ كيف نرى إلى الدور المكوّن للّغة: هل نحاول أن نقصره على بعض الأفعال المعينة، حيث نعتقد أنَّه بمقدورنا أن نقول بثقة ما تقوم به هذه الأفعال، أم نحاول أن نقيس التأثيرات العريضة للّغة بكونها تنظم ملاقاتنا للعالم؟...

ثانياً ـ كيف ينبغي لنا أن نرى إلى العلاقة بين الأعراف الاجتماعية والأفعال الفردية؟... وممّا يغري . غير أنه تصور بسيط جداً . التخيّل أنَّ الأعراف الاجتماعية تشبه المشهد أو الخلفية التي نقرّر قبالتها الكيفية التي نفعل بها. تقدم نظريات القول الأدائي تفسيرات أفضل لشرك المعيار والفعل، سواء أكانت تقدم الأعراف على أنها شرط إمكانية الأحداث، كما هي الحال مع أوستن، أم أنها، مع باتلر، ترى إلى الفعل بوصفه تكراراً قسرياً ربما انحرف عن المعايير. فالأدب الذي يفترض فيه أنَّه "يجعلها جديدة"، في فضاء للعرف، يقتضي تفسيراً أدائياً للمعيار والحدث.

ثالثاً . كيف ينبغي لنا أن نرى إلى العلاقة بين ما تقوم به اللغة وما تقوله؟ هذه هي المشكلة الأساسية للقول الأدائي: أيمكن أن يكون ثمة التحام متناغم لما تقوم به اللغة مع ما تقوله أم ثمة توتر لا فكاك منه يحكم النشاط الأدبي بأكمله ويعقّده؟...

أخيراً، كيف ينبغي لنا، في عصر مابعد الحداثة هذا، أن نرى إلى الحدث؟ فقد بات من المألوف في الولايات المتحدة مثلاً، في عصر وسائل الاتصال الجماهيري، القول إن ما يجري على شاشة تلفاز "يقع [حقاً]، نقطة انتهى"، هو حدث واقعي، وسواء أكانت الصورة متطابقة مع الواقع أم لم تكن، فإنّ الحدث الإعلامي حدث حقيقي ينبغي الالتفات إليه. إنَّ نموذج القول الأدائي يقترح تفسيراً أكثر تعقيداً للقضايا التي يقال عنها بفظاظة غالباً إنها تغشّي الحدود مابين الواقع والخيال. ويمكن لمشكلة الحدث الأدبي؛ والأدب بوصفه فعلاً، أن تقدم نموذجاً للنظر في الأحداث الثقافية بوجه عام.

"عن الإنكليزية".



هانز. جورج غادامير:
شمولية المشكلة التأويلية(1)

جوزيف بليشر

■ ترجمة: خالدة حامد(2)■

لماذا أصبحت مشكلة اللغة تحتل، في المناقشات الفلسفية، الموقع المركزي نفسه الذي احتله مفهوم الفكر أو "التفكير بالفكرة" ذاتها في الفلسفة قبل قرن من الزمان ونصف؟ سأحاول، من خلال الإجابة عن هذا السؤال، الإجابة بشكل غير مباشر عن السؤال المركزي للعصر الحديث . أي السؤال الذي فرضه علينا وجود العلم الحديث، وفحواه: كيف ترتبط نظرتنا الطبيعية للعالم . أي خبرتنا إزاء العالم الذي نعيش فيه حياتنا، بالمرجعية المجهولة والمحضة التي تواجهنا في آراء العلم. فقد تمثلت مهمة الفلسفة الحقيقية، منذ القرن السابع عشر، بالتوفيق بين هذا التوظيف الجديد لقابليات الإنسان الإدراكية البناءة وشمولية خبرتنا الحياتية. وقد عبرت هذه المهمة عن نفسها بطرق شتى منها المحاولة التي قام بها أبناء جيلنا لطرح موضوع اللغة على منصة الاهتمام الفلسفي. فاللغة طابع العمل الأساسي لوجودنا في العالم، كما أنها الشكل الشمولي لبنية العالم. وبذا تكون آراء العلوم نصب أعيننا دائماً، وتكون ثابتة برموز لا تعبيرية. وتتمثل مهمتنا بإعادة ربط عالم التكنولوجيا الموضوعي، الذي تضعه العلوم تحت تصرفنا واختيارنا، بتلك النظم الأساسية التي ليست بالاعتباطية ولا هي من صنع أيدينا، بل لا تحتاج إلا إلى اهتمامنا.

أرغب هنا في توضيح بضع ظواهر تتجلى فيها شمولية هذه المسألة. وقد أطلقت على وجهة النظر التي يتضمنها هذا الموضوع أسم "التأويلية" [الهرمنيوطيقا] وهو مصطلح طوره هيدغر الذي واصل المنظور النابع أصلاً من اللاهوت البروتستاتي، وقد نقله فيلهلم دلتاي إلى هذا القرن.

ما التأويلية؟ أود الانطلاق من تجربتيّ اغتراب للوعي التاريخي، ويمكنني توضيح مقصدي بكلمات قليلة. فالوعي الجمالي يحقق إمكانية ما بطريقة لا يمكن لنا إنكار قيمتها أو تقليلها، وهي تحديداً ربطنا لأنفسنا، سلباً أو إيجاباً، بنوعية الشكل الفني. وهذا ما يميز علاقتنا بالفن ضمن أوسع معنى لهذه الكلمة، أي المعنى الذي يتضمن . مثلما بيّن هيغل . العالم الديني بأسره لقدماء الإغريق الذين عاش الجمال لديهم حالة القدسية في الأعمال الفنية العينية التي ابتدعها الإنسان استجابة للآلهة. وعندما فقد عالم التجربة هذا مرجعيته الأصلية والتراثية اغترب برمته إلى موضوع قرار جمالي. ومع ذلك علينا الإقرار في الوقت ذاته بأن عالم التراث الفني . أي المعاصرة الرائعة التي تتأتى لنا من العديد من العوالم الإنسانية عبر الفن . أكثر من محض موضوع لقبولنا أو رفضنا الحر. فعندما يتوقف عمل فني معين عن الاستحواذ علينا، أفليس صحيحاً أنه يترك لنا حرية إقصائه عنا مجدداً أو قبوله أو رفضه بحسب شروطنا؟... وألا يكون الأمر صحيحاً إن قلنا إن هذه الإبداعات الفنية، التي وصلت عبر آلاف السنين، لم تُبتدع لمثل هذا القبول أو الرفض الجماليين؟... إذ لم يوجد أي فنان من ثقافات الماضي المتسمة بالنشاط الديني قد أنتج عمله الفني وقد أضمر في داخله ضرورة أن يتم تلقي إبداعه في ضوء ما ينطوي عليه هذا العمل ويقدمه، وضرورة أن تكون له مكانة في العالم الذي يعيش فيه الناس معاً. فوعي الفن . الوعي الجمالي . يكون ثانوياً دائماً قياساً بدعوة الحقيقة الفورية التي تنبع من العمل الفني ذاته. لذا، فعندما نحكم على العمل الفني على أساس نوعيته الجمالية، نجده عندئذٍ يغترب إلى شيء يكون مألوفاً لنا تماماً. ويحدث هذا الاغتراب إلى القرار الجمالي دائماً عندما نتراجع بأنفسنا ولا نكون منفتحين على الدعوة الفورية لما يستحوذ علينا. ولهذا كان أحد محاور تأملاتي في [كتابي] "الحقيقة والمنهج"، هو أن السيادة الجمالية التي تطالب بحقوقها في تجربة الفن تمثل اغتراباً عند مقارنتها بالتجربة الموثوقة التي تواجهنا في شكل الفن ذاته. وقبل نحو ثلاثين سنة برزت هذه المشكلة على نحو مفاجئ ومشوه تماماً عندما حاولت سياسة الفن الاشتراكية القومية، كوسيلة لتحقيق غاياتها، انتقاد الشكلية بالبرهنة على أن الفن مرتبط بشعب معين. وعلى الرغم من تلك الإساءة، لا يمكن أن ننكر أن فكرة ارتباط الفن بشعب معين تنطوي على رؤية أصلية. فالإبداع الفني الحقيقي يبرز من مجتمع

معين، ويكون هذا المجتمع متميزاً دائماً عن المجتمع المثقف المطلع على النقد الفني والمذعور منه أيضاً.

أما النمط الثاني من تجربة الاغتراب فهو الوعي التاريخي . أي الفن النبيل والمكتمل ببطء المتمثل بإبقاء أنفسنا على مسافة حرجة عند التعامل مع شهود الحياة الماضية. وقد قدم الوصف الشهير الذي ذكره رانكة لهذه الفكرة، بأنها مدمرة للفرد، صيغاً عامة لمفهوم التفكير التاريخي: للوعي التاريخي مهمة فهم شهود الزمن الماضي كلها انطلاقاً من الاستغراق في حياتنا الحالية، ومعرفة الماضي بوصفه ظاهرة إنسانية، من دون أي غرور، وقد حدد نيتشه في مقالته الشهيرة "استعمال التاريخ والإساءة إليه"، التناقض بين المسافة التاريخية هذه والرغبة الفورية بتشكيل الأشياء التي تلتصق بالحاضر دائماً. وعرض في الوقت نفسه الكثير من آثار ما أسماه بالشكل "الإسكندري" الضعيف للرغبة الذي تجده في العلوم التاريخية الحديثة. كما قد نتذكر إشارته إلى ضعف التقويم الذي أصاب العقل الحديث لأنه أصبح شديد التعود على النظر إلى الأشياء في أضواء مختلفة ومتغيرة دائماً بحيث أصابه العمى وعجز عن تحديد موقفه مما يواجهه. وقد تقصى نيتشه آثار العمى الوضعية التاريخية عن القيم الذي يرجع تاريخه إلى الصراع بين العالم التاريخي المغترب وسلطات الزمن الحاضر الحياتية.

لاشك في أن نيتشه شاهد مغتبط للغاية. إلا أن تجربتنا الفعلية للوعي التاريخي في المئة السنة الماضية قد علمتنا تماماً أن هناك صعوبات خطيرة تتضمنها دعوتها إلى الموضوعية التاريخية. وحتى في روائع المعرفة التاريخية تلك التي تبدو تحقيقاً تاماً لتدمير الفرد لذاته بالصيغة التي طالب بها رانكة؛ فما يزال هناك مبدأ لا لبس فيه لتجربتنا العلمية يقول بإمكانية تصنيف هذه الأعمال بدقة متناهية في ضوء الميول السياسية للعصر الذي كُتبت فيه هذه الأعمال، فعندما نقرأ "تاريخ روما"، لمومسن نعرف من وحده القادر على كتابة هذا العمل، أي أن بإمكاننا أن نتعرف على الوضع السياسي الذي ناغم فيه هذا المؤرخ أصوات الماضي بطريقة لها مغزاها. كما نعرف ذلك أيضاً من حالة تريتشك Treitschke أو سيبيل Sybel، وهذه أسماء قليلة بارزة في السجل التاريخي البروسي. وهذا يعني قبل كل شيء أن إتقان المنهج التاريخي لا يعبر عن واقع التجربة التاريخية كله. ولا يخالف أي فرد حقيقة أن السيطرة على تحيزات حاضرنا إلى الحد الذي لا نسيء فيه مسألة أن فهم شواهد الماضي هدف قيم، إلا أن مثل هذه السيطرة لا تتوصل إلى فهم الماضي وانتقالاته تماماً. بل ربما كانت الأشياء غير المهمة في الدراسة التاريخية هي الوحيدة التي تسمح لنا بالتقرب من فكرة تدمير الفردية تماماً. في حين حافظت الإنجازات

الإبداعية العظمى للمعرفة على شيء من سحر الانعكاس الرائع المباشر للحاضر في مرآة الماضي، والماضي في الحاضر. فا لعلم التاريخي الذي يمثل التجربة الثانية التي أنطلقُ منها، لا يعبر إلا عن جزء من تجربتنا الفعلية . أي مواجهتنا الفعلية للتراث التاريخي. كما أنه لا يعرف سوى هذا الشكل من التراث التاريخي المغترب.

إن من الممكن مقارنة الوعي التأويلي بأمثلة الاغتراب هذه بوصفها إمكانية ذات شمولية أكبر لابد لنا من تطويرها. إلا أن على مهمتنا الأساسية في هذا الوعي التأويلي أن نتحاشى التشذيب الإبستمولوجي الذي ذاب من خلاله "علم التأويل" التقليدي في فكرة العلم الحديث. فإذا أمعنا النظر في تأويلية شلير ماخر، مثلاً، نجد أن رأيه بهذا الحقل المعرفي محدد بفكرة العلم الحديث بصورة غريبة. إذ أن تأويل نظريته يجعله يبدو صوتاً بارزاً بين أصوات الرومانسية التاريخية، إلا أنه في الوقت ذاته أبقى اهتمام عالم اللاهوت المسيحي في ذهنه جلياً، عازماً على جعل تأويله، بوصفه مذهباً عاماً لفن الفهم، تأويلاً قيماً لتأويل الكتاب المقدس. وقد عرَّف شلير ماخر التأويل بأنه فن تجنب سوء الفهم(3)، وأكد ضرورة اللجوء إلى الاهتمام المنهجي الخاضع للضوابط لاستبعاد كل ماهو غريب، وكل ما يؤدي إلى سوء الفهم. أي سوء الفهم الذي يوحي به الفاصل الزمني أو التغير في الاستعمالات اللغوية أو تغير معاني الألفاظ وأنماط التفكير. ولاشك أن هذا بعيد جداً عن الوصف السخيف للمساعي التأويلية. إلا أن سؤالاً يتبادر هنا أيضاً: هل يُعرَّف الفهم على نحو ملائم عندما نقول أن الفهم هو تجنب سوء الفهم. ألا يفترض سوء الفهم، سلفاً، توافقاً عميقاً مشتركاً؟...

أحاول هنا تسليط الضوء على تجربة مشتركة. فنحن نقول، مثلاً، أن الفهم وسوء الفهم يحدثان بيننا، أنا وأنت، إلا أن صياغة "أنا وأنت" تنم عن اغتراب كبير. إذ لا يوجد شيء مثل "أنا وأنت . إطلاقاً . أي لا يوجد لا "أنا" ولا "أنت" كواقعين أساسيين معزولين. فأنا أقول إن "أنا وأنت" تشير إلى نفسي بالمقابلة معك، إلا أن الفهم المشترك يسبق هذه المواقف دائماً. فجميعنا يعرف أننا عندما نقول "أنت" لشخص ما فإن ذلك ينطوي سلفاً على توافق عميق مشترك. وعند التفوه بهذه الكلمة يكون شيئاً ثابتاً موجوداً فعلاً، وعندما نحاول الوصول إلى اتفاق مشترك حول مسألة اختلفت آراؤنا بشأنها يدخل هذا العامل الأعمق حيز الفعل دائماً، وإن كنا نادراً ما نعرف به. وهنا يدفعنا علم التأويل إلى الاعتقاد بأن الرأي الذي ينبغي لنا فهمه رأي غريب يسعى إلى إيقاعنا في شرك سوء الفهم، وإن مهمتنا استبعاد أي عنصر يمكن أن يزحف سوء الفهم من خلاله. ونحن ننجز هذه المهمة من خلال إجراءات التدريب التاريخي الخاضعة للسيطرة، وكذلك عبر النقد التاريخي والمنهج الذي يمكن السيطرة

عليه والذي لـه صلة بقوى التقمص السايكولوجي. ويبدو لي هذا الوصف قيماً من جانب معين، إلا أنه، مع ذلك، لا يتعدى كونه وصفاً جزئياً لظاهرة الحياة الشاملة التي تشكل الـ"نحن" التي هي ماهية ما نحن عليه جميعاً. ويبدو لي أيضاً أن مهمتنا تتمثل بتجاوز النزعات التي تشكل أساس الوعي الجمالي والوعي التأويلي الذي كان مقتصراً على تجنب سوء الفهم والتغلب على اغترابات سوء الفهم هذا.

وعندئذٍ، ما الذي يبدو أننا أسقطناه في هذه التجارب الثلاث، والذي يجعلنا شديدي الإحساس بتميز هذه التجارب؟ وما الوعي الجمالي عند مقارنته بغزارة ما وجه إلينا فعلاً، أي ما نطلق عليه لفظة "كلاسي" في الفن؟ ألم يتم، سلفاً، تحديد ما سيكون معبراً لنا وما سنجده مهماً؟ فكلما قلنا وبيقين غريزي، وإن كان خاطئاً ربما (إلا أنه يقين قيم لوعينا للوهلة الأولى)، أن "هذا كلاسي، وسيبقى كذلك"، فإن الذي نتحدث عنه كشف قدرتنا على اتخاذ القرار الجمالي، فعلاً. ولا يوجد معايير شكلية تماماً تستطيع إدعاء القدرة على تقرير المستوى الشكلي وإجازته فقط بالارتكاز إلى أساس براعته الفنية الفائقة. بل أن وجودنا الحسي . الروحي يمثل غرفة الرنين الجمالي التي تردد أصداء الأصوات الواصلة إلينا باستمرار، والتي تكون سابقة للقرار الجمالي الواضح كله.

إن الموقف مشابه للوعي التاريخي إذ ينبغي لنا، هنا، أن نعترف بوجود مهام لا تحصى أمام المعرفة التاريخية ليس لها صلة بحاضرنا وبأغوار وعيه التاريخي. ولكن يبدو أن مما لا شك فيه أن أفق الماضي الأعظم، الذي تنبع منه ثقافتنا وحاضرنا، يؤثر فينا في كل ما نريده أو نتأمله أو نخشاه مستقبلاً. ولا يكون التاريخ حاضراً أمامنا إلا في ضوء مستقبليتنا. وكلنا تعلمنا من هيدغر هنا لأنه أظهر بالضبط أولوية المستقبلية بالنسبة لذاكرتنا وحفظنا الممكنين ولتاريخنا بأسره.

وقد طبق هيدغر هذه الأولوية على مذهبه في إنتاجية الحلقة التأويلية (4) وقد قدمتُ الصياغة الآتية لهذه الرؤية: ليست قراراتنا تشكل وجودنا بالقدر الذي تشكله تحيزاتنا(5). وهذه صياغة استفزازية لأني أستخدمها لأعيد مفهوم التحيز الإيجابي إلى نصابه بعد أن جرفه الاستعمال اللغوي لعصر التنوير الفرنسي والإنكليزي.

ويبدو أن مفهوم التحيز لم يكن له المعنى الذي ألحقناه به أصلاً. فالتحيزات لا تكون غير مسوغة ومغلوطة بالضرورة بحيث تشوه الحقيقة حتماً. فالحق أن تاريخانية وجودنا تتطلب أن تمثل التحيزات، بالمعنى الحرفي للكلمة، التوجيه الأولي المباشر لقدرتنا كلها على التجربة. فالتحيزات انحرافات في تفتحنا على العالم. وببساطة نقول إنها ظروف يمكننا من خلالها أن نجرب شيئاً ما بحيث يكون لما نواجهه معنى. ولا

يعني هذا أننا محاطون بسور من التحيزات، ولا يمكن أن تنفذ من البوابات الضيقة سوى تلك الأشياء التي بإمكانها التلفظ بكلمة المرور، و"لن يقال شيء جديد هنا"، بل على العكس، فإننا نرحب بالضيف الذي يَعِدُ بشيء جديد لفضولنا. لكن كيف لنا أن نعرف الضيف الذي نقر بأنه الشخص الذي لديه شيء جديد يقوله لنا؟.. ألا يكون توقعنا واستعدادنا لسماع الجديد والمحدد بالضرورة بسماع القديم قد استحوذ علينا فعلاً؟ إن مفهوم التحيز وثيق الصلة بمفهوم المرجعية كما توضح الصورة أعلاه الحاجة إلى الإصلاح التأويلي. ومع ذلك تبدو هذه الصورة مضللة، مثل أية صورة. فطبيعة التجربة التأويلية لا تعني وجود شيء خارجي ينشد القبول. بل هناك شيء مستحوذ علينا ونكون من خلاله بالضبط منفتحين على الجديد والمختلف والحقيقي. وقد وضح أفلاطون ذلك في مقارنته اللطيفة للغذاء الجسدي والغذاء الروحي: في الوقت الذي يمكننا فيه رفض الأول (بناء على مشورة الطبيب، مثلاً)، فإننا قد استهلكنا الثاني في أنفسنا حقاً.

إلا أن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو كيف لنا أن نجيز هذه المشروطية التأويلية لوجودنا بوجه العلم الحديث الذي يرتقي أو ينهار مع مبدأ كونه بلا نزوع وبعيداً عن التحيزات. ولن نقوم بهذا التجويز قطعاً من خلال تقديم الإرشادات للعلم والتوصية بضرورة الالتزام بالقاعدة التزاماً شديداً . بغض النظر عن حقيقة أن مثل هذه الآراء تنطوي في داخلها على شيء هزلي. ولن يسدي العلم هذا المعروف لنا؛ بل سيواصل المسير في مساره الخاص وبضرورة باطنية تتجاوز آفاق سيطرته. كما سيولد المزيد من المعرفة المثيرة وقوة السيطرة ولا يمكن أن يكون هناك مسار آخر. فعلى سبيل المثال، من غير المعقول إعاقة باحث في الوراثة لأن مثل هذا البحث يهدد إنتاج الإنسان الخارق superman. وهنا لا تبدو المشكلة على نحو يتراوح فيه وعينا الإنساني قبالة عالم العلم ويواصل تطويره لنوع من اللا علم. ومع ذلك لا يمكننا تحاشي ما إذا كان ما نعرفه عن مثل هذه الأمثلة التي لا ضرورة لها تماماً، كالوعي الجمالي والوعي الأخلاقي، لا يمثل مشكلة موجودة في العلم الطبيعي الحديث وموقفنا التكنولوجي من العالم. فإذا هيأ لنا العلم فرصة تشييد عالم جديد من الأغراض التكنولوجية التي تحول أي شيء حولنا، فإننا لا نقول عندئذٍ أن الباحث الذي اكتسب المعرفة الحاسمة بهذه الأمور قد التفت أصلاً إلى الاستعمالات التكنولوجية، فالباحث الحقيقي تحركه الرغبة بالمعرفة، ولا شيء سوى ذلك، ومع ذلك، لابد لنا، عند مقابلة حضارتنا كلها المرتكزة إلى العلم الحديث، أن نتساءل باستمرار عما إذا تم إسقاط أي شيء. فإذا بقيت الافتراضات المتعلقة بإمكانيات المعرفة والفعل شبه مظلمة، ألا ينتج عن ذلك أن اليد التي تطبق هذه المعرفة يد

مدمرة؟...

إن المشكلة شاملة حقاً، كما أن السؤال التأويلي، الذي حددته، لا يقتصر على المجالات التي انطلقت منها في أبحاثي التي كان اهتمامي الوحيد فيها ضمان الأساس النظري الذي يمكننا من التعامل مع العامل الأساسي للثقافة المعاصرة، أي العلم ونفعيته الصناعية والتكنولوجية تحديداً. فعلم الإحصاء يزودنا بمثال مفيد عن الكيفية التي يطوق بها البعد التأويلي نهج العلم بأكمله. وعلى الرغم من أن هذا مثال متطرف، نجده يوضح أن العلم يكمن دائماً تحت ظروف التجريب المنهجي المحدد. وإن نجاح العلوم الحديثة يعتمد على حقيقة أن التجريد يبطل إمكانيات التساؤل الأخرى. وتتجلى هذه الحقيقة في حالة علم الإحصاء وذلك لأن طابع الأسئلة الحدسي التي يجيب عنها الإحصاء يجعله ملائماً جداً للأغراض الدعائية. ولابد للدعاية الفعالة حقاً من أن تحاول دائماً التأثير أولاً في قرار الشخص المخاطب وأن تضيق قابليات القرار لديه. وبهذا يبدو أن الإحصاء يبني لغة حقائق إلا أن الأسئلة التي تجيب عليها هذه الحقائق، والتي ستبدأ الحقائق بالتحدث عنها إذا ما طرحت أسئلة أخرى، هي أسئلة تأويلية، ولن يُجوِّز معنى هذه الحقائق سوى البحث التأويلي؛ وبذا سيجوِّز النتائج المتمخضة عنها.

إلا أن هذه كلها تخمينات، وقد استعملت دون عمد عبارة "التي تجيب عن الأسئلة التي تلائم الحقائق". والحق إن هذه العبارة تمثل البديهية التأويلية: لا يوجد توكيد ممكن لا يفهم كجواب لسؤال ما، ولا يمكن فهم التوكيدات إلا بهذه الطريقة. فهي في الأقل تفسد منهجية العلم الحديثة المؤثرة. فكل من يرغب بتعلم العلم عليه أن يتعلم إتقان منهجيته. إلا أننا نعلم أن مثل هذه المنهجية لا تضمن بأي حال إنتاجية تطبيقها. ففي أية تجربة حياتية حقيقية يوجد شيء اسمه العقم المنهجي، أي تطبيق منهج ما على شيء لا يستحق المعرفة حقاً، على شيء لم يخصص كموضوع للبحث بناءً على سؤال حقيقي.

يعارض الوعي المنهجي الذاتي للعلم الحديث هذا الجدل قطعاً، فالمؤرخ مثلاً سيرد على ذلك بقوله: إن من اللطيف التحدث عن التراث التاريخي الذي من خلاله فقط تكتسب أصوات الماضي معناها، وتستلهم التحيزات التي تحدد الحاضر من خلاله. إلا أن الوضع مختلف تماماً في مسائل البحث التاريخي الجاد. فعلى سبيل المثال، كيف يمكن لأحدهم أن يعني جدياً أن توضيح أساليب الضريبة في مدن القرن الخامس عشر أوعادات الزواج بين الإسكيمو تتلقى معناها، في البداية، من وعي الحاضر وتوقعاته؟ هذه أسئلة المعرفة التاريخية التي نعدها مهاماً مستقلة تماماً عن الحاضر.

يمكن للمرء في رده على هذا الاعتراض أن يقول إن تطرف وجهة النظر هذه مشابه لما نجده في سياقات بحثية صناعية كبرى، في أمريكا وروسيا قبل كل شيء. وأنا أقصد ما يسمى بالتجربة العشوائية التي لا يقوم فيها الفرد سوى بتغطية المادة دون الالتفات للتلف أو التكاليف وينتهز فرصة أنه في أحد الأيام ستتمخض نتيجة مثيرة عن إجراء معين بين آلاف الإجراءات، أي سيتحول الأمر إلى جواب لسؤال يمكن للفرد التقدم من خلاله. ولاشك في أن البحث الحديث في الإنسانيات سيسلك هذا الاتجاه إلى حد ما. فمثلاً، قد يفكر أحدهم بالطبعات الكبرى ولاسيما الفهارس الأكثر كمالاً. ولكن ينبغي أن يبقى السؤال قائماً حول ما إذا كان البحث التاريخي يزيد، خلال هذه الإجراءات، من فرص ملاحظة المعرفة الحقيقية المثيرة فعلاً، الأمر الذي يؤدي إلى إغناء معرفتنا من خلالها. وحتى إن كان بإمكانها ذلك، فقد يتساءل أحدهم: هل من المعتاد استخلاص مشاريع بحثية لا حصر لها (أي بعبارة أخرى، تحديد صلات الحقائق)، من ألف مؤرخ بحيث أن المؤرخ الألف وواحد بإمكانه إيجاد شيء مثير؟... أنا بالتأكيد أرسم كاريكاتيرياً للدراسة الحقيقية. بيد أننا نجد في كل كاريكاتير عنصراً من الحقيقة يحتوي على جواب غير مباشر لسؤال يقول ما الذي يصنع الدارس المنتج حقاً، هل هو تعلم المناهج؟ فالشخص الذي لا ينتج أي جديد بالمرة يقوم بذلك أيضاً. فالخيال هو وظيفة الدارس الأساسية لأنه ينطوي عادة على وظيفة تأويلية ويعطي إحساساً بما مشكوك فيه، ويفيد القدرة على التساؤل بأسئلة حقيقية وإنتاجية، ولا ينجح فيه عموماً سوى من يتقن مناهج علمه كلها.

وبوصفي تلميذاً لأفلاطون، فإني أحب تلك المشاهد التي دخل فيها سقراط في جدل مع المولعين بالسفسطة على وجه الخصوص، وأوصلهم بأسئلته إلى حالة اليأس، ولم يعد بمقدرتهم في النهاية تحمل أسئلته واتخذوا دور السائل المرغوب فيه كما يبدو. فما الذي حدث؟ لم يكن بإمكانهم التفكير بأي شيء يسألون عنه ولم يكن لديهم أي شيء يستحق أن يخوضوا فيه ويحاولوا الإجابة عنه، إطلاقاً.

لقد توصلت إلى الاستنتاج الآتي من هذه الملاحظة. فقابليتنا على رؤية ما هو مشكوك فيه تمثل قدرة الوعي التأويلي الحقيقية. والآن. إذا كان الماثل أمامنا ليس التراث الفني لشعب معين أو التراث التاريخي أو مبدأ العلم الحديث في متطلباته التأويلية، بل تجربتنا كلها، فعندئذٍ نكون قد نجحنا، بحسب اعتقادي، في ربط تجربة العلم بتجربتنا الحياتية الشاملة والإنسانية لأننا قد وصلنا الآن إلى المستوى الأساسي الذي يمكن لنا أن نسميه (مع يوهانز لوهمن Johannes Lohmann). "بالبناء اللساني للعلم"(6)، فهو يمثل وعياً يتأثر بالتاريخ ويقدم خطاطة أولية لإمكانات المعرفة كلها. وسأتغاضى عن حقيقة أن الدارس ـ حتى عالم الطبيعة ـ قد لا يكون

متحرراً تماماً من العرف والمجتمع ومن جميع العوامل الممكنة في بيئته. وما أعنيه تحديداً هو أنه يكتسب، في خبرته العلمية، أفكاراً مثمرة له من الإشعاعات غير المتوقعة التي تشعل فتيل الإلهام العلمي (مثل، تفاحة نيوتن الساقطة، أو أية ملاحظة عرضية أخرى)، وليست "قوانين الاستدلال الصارمة".

إن الوعي الذي يتأثر بالتاريخ يكون متحققاً في ماهو لغوي. فبإمكاننا أن نتعلم من دارس اللغة المرهف الحس أنه لا ينبغي أن تعد اللغة في حياتها واطرادها محض شيء متغير، بل شيء له غائية في داخله. وهذا يعني أن الكلمات التي تصاغ، أي وسائل التعبير التي تظهر في اللغة لغرض التفوه بأشياء معينة، ليست ثابتة عرضاً لأنها لا تسقط تماماً في دائرة سوء الاستعمال، وبدلاً من ذلك يتم تشييد صياغة محددة للعالَم . وتجري هذه العملية وكأنها موجهة بالشكل الذي نلاحظه تماماً لدى الأطفال الذين يتعلمون النطق.

يمكننا توضيح ذلك إذا تمعنا في فقرة "التحليل البعدي"، لأرسطو يصف فيها، بعبقرية، جانباً محدداً من تشكُّل اللغة(7). وتتناول هذه الفقرة ما أسماه أرسطو بـ"epagoge". أي تشكل الشامل. فكيف يمكن الوصول إلى الشامل؟ نقول في الفلسفة: كيف نتوصل إلى مفهوم عام، لأنه حتى الكلمات في هذا المعنى تكون عامة، كما هو واضح، فكيف حدث أنها "كلمات"، أي كيف حدث أن كان لها معنى عام؟ إن الكينونة المدركة حسياً تجد، ضمن أول إدراك واضح لها، أنها في بحر عارم من المحفزات وتبدأ في نهاية أحد الأيام بمعرفة شيء ما. ويتضح أننا لا نقصد أنه كان أعمى سابقاً، بل أننا عندما نقول "يعرف" Know نقصد "يتعرف" recognize بمعنى أنه "يلتقط" pick شيئاً ما من جدول الصور المتدفق في الماضي. وإن ما يُلتقط بهذه الطريقة يُستبقى بوضوح، لكن كيف؟.. هل هو عندما يعرف الطفل أمه للمرة الأولى؟ وعندما يراها للمرة الأولى؟ لا... إذن متى؟.. وكيف يحدث ذلك؟ هل يمكن أن نقول حقاً بوجود حدث مفرد تقوم فيه المعرفة الأولى بتحرير الطفل من ظلمة عدم المعرفة؟ يبدو لي جلياً عدم استطاعتنا ذلك. وقد وصف أرسطو ذلك وصفاً رائعاً فهو يقول إن الأمر سيان عندما يكون الجيش مهزوماً يسوقه الذعر الشديد إلى أن يتوقف شخص ما في النهاية ويتطلع حوله ليرى هل ما زال العدو قريباً منه على نحو يهدده بالخطر. ولا يمكننا القول إن الجيش يتوقف عندما توقف جندي واحد فيه. ولكن توقف جندي آخر بعد ذلك، ولم يتوقف الجيش بفضل توقف الجنديين. إذن، متى توقف فعلاً؟.. فجأة يدك الأرض مجدداً، ويطيع القائد مجدداً. وينطوي وصف أرسطو على تورية فكلمة "قائد" في اليونانية تعني arche، أي "المبدأ الأساس" Principium فمتى يكون المبدأ مبدءاً؟ وعبر أية قدرة؟... إن

هذا السؤال، في حقيقته، معني بحدوث الشامل.

وإن لم أسيء فهم التفسير الذي قدمه يوهانز لوهمن، فإن هذه الغائية تحديداً تعمل في حياة اللغة باستمرار. فهو عندما يتحدث عن الميول اللسانية بأنها الفواعل الحقيقية للتاريخ الذي تتوسع فيه أشكال محددة، فإنه يعرف يقيناً أنه يحدث في أشكال الإدراك هذه، أي "التوصل إلى موقف" كما يقول بذلك المثل الألماني الجميل، Zum, Stehen, Kommen. وأعتقد أن الذي يتجلى هنا، الطابع الحقيقي لتجربة العالم الإنسانية كلها. فلا شك أن تعلم النطق يشكل مرحلة الإنتاجية الخاصة، وإننا جميعاً نحول، ضمن مسار الزمن، عبقرية الطفل البالغ من العمر ثلاث سنوات إلى موهبة رديئة وهزيلة. ولكن عند الانتفاع من التأويل اللساني للعالم الذي ينبثق في النهاية، يبقى شيء في إنتاجية بداياتنا حياً. فمثلاً نحن جميعاً عارفون بذلك في محاولة الترجمة أو الحياة العملية أو في الأدب أو في أي مجال آخر، أي أننا ألفنا الشعور الغريب والمزعج والمعذب الذي رافقنا دائماً حينما لا تكون لدينا الكلمة المناسبة. وعندما نجد التعبير المناسب (ولا يتطلب الأمر أن يكون هذا التعبير عبارة عن كلمة واحدة)، أي عندما نكون واثقين من أننا قد وجدناه، فعندئذٍ "يبقى" هذا التعبير، وهكذا يصبح شيئاً ما "باقياً". ومجدداً نتعثر في زحمة اللغة الأجنبية، التي يجعلنا تباينها اللامتناهي نفقد وجهتنا. وإن ما أصفه هنا طابع تجربة العالم الإنسانية كلها. وأنا أصف هذه التجربة بأنها تأويلية لأن السيرورة التي نصفها تتكرر باستمرار طوال تجربتنا المألوفة. إذ يوجد، دائماً، عالَم مؤوّل فعلاً، ومنظَّم في علاقاته الأساسية تماماً تخطو فيه التجربة كأنها شيء جديد، وتبطل ما قاد توقعاتنا وتخضع إعادة التنظيم ذاته إلى الثوران. ولا يمثل سوء الفهم والتغريب العوامل الأولية، ولهذا يمكن أن ننظر إلى تحاشي سوء الفهم بأنه مهمة التأويل تحديداً، والعكس صحيح تماماً. وإن دعم الفهم المألوف و المشترك يمكن وحده من المجازفة بالغريب، وانتزاع شيء ما من ذلك الغريب وبذا يتم توسيع تجربتنا عن العالم وإغناؤها.

توضح هذه المناقشة الكيفية التي يتوجب منها فهم دعوى الشمولية المناسبة للبعد التأويلي؛ فالفهم مرتبط باللغة. إلا أن هذا التوكيد لا يقودنا إلى أي نوع من النسبية اللسانية فنحن نعيش حقاً ضمن لغة معينة، بيد أن اللغة ليست نسقاً من الإشارات التي نرسلها بمساعدة جهاز تلغراف في دائرة أو محطة للإرسال. وهذا ليس كلاماً لأنه لا ينطوي على لا تناهي الفعل الخلاق لسانياً والمجرَّب عالمياً. وفي الوقت الذي نعيش فيه لغة ما كلياً، فإن حقيقة قيامنا بذلك لا تشكل نسبية لسانية وذلك لانتفاء وجود العبودية في اللغة . ولا في لغتنا المحلية. وجميعنا يقاسي ذلك عندما نتعلم لغة أجنبية، ولاسيما في الرحلات التي نتقن فيها اللغة الأجنبية إلى حد

ما. إذ يعني إتقان اللغة الأجنبية، تحديداً، أننا حينما نتحدث بها فعلاً في البلاد الأجنبية لا نستشير، باطنياً، عالَمنا ومفرداته باستمرار. وكلما تحسنت معرفتنا باللغة، قل اختلاسنا لمثل هذه النظرة السريعة للغتنا المحلية. ونظراً لعدم معرفتنا اللغة الأجنبية معرفة وافية تماماً، يراودنا مثل هذا الشعور دائماً. إلا أنه مع ذلك يمثل كلاماً حقاً، وإن كان متلعثماً، لأن التلعثم عائق بطريق الرغبة بالتحدث، ويكون بذلك مفتوحاً أمام عالم التعبير الممكن واللا متناهي. وضمن هذا المعنى، تكون أية لغة نعيش فيها لا متناهية، ومن الخطأ التام استنتاج تشعب العقل بسبب وجود مختلف اللغات لأن العكس صحيح تماماً. فمن خلال تناهينا تحديداً، أي خصوصية وجودنا المتجلي، حتى مع تنوع الحوار، يكون الحوار اللامتناهي مفتوحاً باتجاه الحقيقة التي نمثلها نحن.

إن صح ذلك، فإن علاقة عالمنا الصناعي الحديث الذي يشيده العلم الذي وصفناه في البداية، تنعكس كالمرآة على مستوى اللغة قبل كل شيء. فنحن نعيش في عصر يحدث فيه اتزان متزايد في أشكال الحياة كلها . أي المتطلب الضروري عقلانياً لإدامة الحياة على كوكبنا. فمثلاً، لا يمكن التغلب على مشكلة الغذاء بالنسبة للبشرية إلا من خلال محاصرة التبديد المسرف الذي اكتنف الأرض. ومما لا مفر منه أن العالم الآلي الصناعي يتوسع في حياة الفرد كنوع من نطاق الكمال التقني. فعندما نسمع عشاق العصر الحديث يتحدثون إلى بعضهم بعضاً فإننا كثيراً ما نتساءل ما إذا كانوا يتصلون بالكلمات أو برموز إعلانية ومصطلحات تقنية من لغة علامات signs العالم الصناعي الحديث، كما أن اتزان أشكال حياة العصر الصناعي يؤثر أيضاً في اللغة حتماً، والحق أن إفقار مفردات اللغة يتنامى بشكل هائل وبذا يتسبب في تقريب اللغة من نظام العلامات التقنية. ولا يمكن مقاومة ميول الموازنة التي من هذا النوع. ومع وجود مثل هذه الميول، لا يزال البناء المتزامن لعالمنا في اللغة ملحاً كلما رغبنا بقول شيء إلى بعضنا. وهذا بدوره يفضي إلى العلاقة الفعلية بين الناس معاً؛ فكل واحد من هؤلاء يمثل للوهلة الأولى نوعاً من الحلقة اللسانية وتحتك هذه الحلقات اللسانية مع بعضها وتلتحم أكثر فأكثر. وتحدث اللغة مجدداً في المفردات والنحو، كما هو حالها دائماً، ولا يمكن أن تحدث مطلقاً من دون اللا تناهي الداخلي للحوار المطرد بين كل متحدث وشريكه في الحوار، وهذا هو البعد الأساس للتأويل. ويمثل الكلام الحقيقي الذي يدلي بشيء ما ولا يقدم، لهذا السبب، إشارات معدة سلفاً، بل يبحث عن الكلمات التي يصل الفرد إلى الشخص الآخر من خلالها، المهمة الإنسانية الشمولية . إلا أنها مهمة خاصة لرجل اللاهوت المكلف بقول المزيد عن رسالة مكتوبة.

❒

■ الهوامش:

(1). هذه المادة مأخوذة من كتاب Contemporary Hermeneutics ، تأليف: Joseph Bleicher. (المترجمة).

(2). **خالدة حامد:** مترجمة وباحثة من العراق. ماجستير ترجمة. عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق.

(3). من الجدير بالملاحظة أن التأويل والتأويلية [الهرمنيوطيقا] يتمحوران حول إشكالية الفهم understanding، تلك الإشكالية التي مارست تأثيراً في مجال قراءة النص. ولماكان الفهم هو بؤرة التأويل والتأويلية، عمد الباحثون المحدثون إلى عدم التفريق أساساً بين التأويل والتأويلية. إذ يرى شلير ماخر التأويل بأنه سيكولوجيا الفهم. ويعرفه غادامير بأنه "فن الفهم"، بل "فهم الفهم"، بينما يعرف بول ريكور التأويلية بأنها "نظرية عمليات الفهم ضمن علاقتها بتأويل النصوص". ويحدد اميليو بيتي العلاقة بين التأويل والفهم بمقالة له بعنوان: "التأويل والفهم: التأويلية منهجية عامة للعلوم الإنسانية"، قائلاً: "إن عملية التأويل مقررة لحل المشكلة الابستمولوجية للفهم، وربما نشخص التأويل بأنه إجراء يهدف إلى الفهم ويتمخض عنه. وفي ضوء مهمة التأويل، فإن عملية التأويل هي استحضار شيء ما إلى الفهم". ويرى تودوروف في كتابه "الشعرية" أن التأويل، الذي يسمى أحياناً تفسيراً أو تعليقاً أو شرح نص أو قراءة أو تحليلاً أو ببساطة نقداً، يتحدد بهدفه المتمثل بجعل النص يتكلم بنفسه، بمعنى أنه الوفاء للآخر، وبالتالي انمحاء الذات. (المترجمة).

(4). تجسد الحلقة الاعتقاد بأن الأجزاء والكل يعتمد أحدهما على الآخر، وأنهما يرتبطان بعلاقة عضوية ضرورية. ومن خلال تفسير التأويل بهذه الطريقة، تصبح الفجوة التاريخية التي تفصل العمل الأدبي عن الناقد أو القارئ سمة سلبية ينبغي التغلب عليها من خلال الحركة المتذبذبة بين إعادة البناء التاريخي من جانب، والناقد أو القارئ من جهة أخرى. وهكذا، فإن هذه الحلقة التأويلية التي تسلم بضرورة تواجد الكل وأجزائه، وتلغي تبعاً لذلك إمكان بداية مطلقة، تشهد وحدها على ضرورة تعدد التأويلات.

للمزيد: بالإمكان الرجوع إلى تعريف شامل لمفهوم "الحلقة التأويلية"، في المادة التي تحمل عنوان "التأويل والقراءة"، تأليف: إيان ماكلين المنشورة في مجلة "الأديب المعاصر"، العدد 49، خريف 1998، ترجمة: خالدة حامد، والتي أعيد نشرها في مجلة "الثقافة الأجنبية"، العدد الأول، سنة 1999. (المترجمة).

(5). ينظر: WM, P. 261.

(6)-Johannes Lohmann, Philosophie und Sprachwissenscaft (Berlin: Dunck & Humboldt, 1963).

(7)-Aristotle, Posterior Analytics, 100 a . 11-13.

"عن الإنكليزية".



رواية "الازدهار"
والحرب الباردة في أميركا اللاتينية

The "Boom" novel and the cold war in Latin America

بقلم : نيل لارسن

■ ت: عدنان حسن ■

-1-

إن إحدى الفوائد الجانبية وإن تكن التصادفية للانشغال الراهن بما بعد الحداثة في العلوم الإنسانية هي أنه قد بات الآن من الصعب كثيراً تأييد ما كان على مدى عقود من الزمن هو النمط السائد من الدفاع عن الحداثة بحد ذاتها، والإيديولوجيا الضمنية "لشرعيتها": فكرة أن الحداثة والعصرنة هما مقولتان متطابقتان في الجوهر، وأن الحداثة هي بشكل من الأشكال متضمنة سلفاً في الخبرة الفجة والمباشرة للحياة العصرية.

فللدفاع، لنقل، عن الحوار الداخلي الجويسي أو المبادئ السوريالية لتركيب الصورة كان من الضروري فقط إعلان وفاء الشعار الجمالي للحياة "العصرية" ذاتها. لقد نجحت الحداثة، لفترة من الزمن على الأقل، في فرض الزعم الأيديولوجي بكونها واقعية عصرنا أو عصرها.

انطلاقاً من المقدمة الأساسية، قد يسلم المرء بوجود أو عدم وجود "سياسة"

حداثية. ولكن حتى بافتراض أنه سلم بذلك، فإن هذه "السياسة" كانت تعتبر متطابقة في الجوهر، بالشكل نفسه، مع "الحداثة" أكثر مما هي تعبير عن مصلحة فئة أو حتى طبقة بعينها. علاوة على ذلك، يخطر ببال المرء هنا النظرية الأدورنوية والشكلانية اليسارية عموماً للرفض للجمالي باعتبارها تؤسس إطاراً جديداً لأجل النشاط التحرري بعد أفول "السياسة" بأنماطها التقليدية.

بالرغم من أنه لا يزال بمقدور المرء أن يجد محاولات جدية ترمي إلى عزو البداهة المعاشة ونوعاً من الضرورة الغائية إلى الحداثة (انظر، على سبيل المثال، كتاب مارشال بيرمان "كل ما هو صلب يتحول إلى أثير"[12]، فإن هذا النوع من التفكير لا بد أن يواجه الآن الإحساس بين المثقفين ومستهلكي الثقافة عموماً بأن الحداثة قد فشلت في الحفاظ على مقدماتها اليوتوبية، وأن التجربة المعاصرة لا يمكن رغم كل شيء أن تكون مجانسة لعلم الجمال الحداثي.

مما لا شك فيه، بالنسبة للبعض، أن مقدمة التطابق ذاتها إنما تعاود الإعلان عن نفسها بعد إجراء التغييرات الضرورية كربط لما بعد الحداثة بما بعد العصرنة.

بيد أن التوهج الحداثي قد جعل من الأسهل البدء بالتفكير حول سياسة الحداثة دون أن يشعر المرء بأنه ملزم برفع الحداثة إلى (مرتبة) ما فوق السياسة بإصرارها الفريد على التجربة المعاصرة. إن الحداثة، رغم كل شيء، ربما كانت تخدم مصالح البعض في حين أنها، في الواقع، تتعارض مع مصالح البعض الآخر. وربما وجدت، أو توجد، حداثات أخرى، غير معبر عنها ولا يرقى إليها الشك، في مقولات وممارسات جمالية حداثية بشكل معترف به.

بأي حال، فإن علاقة الحداثة بكلٍ من التجربة الحديثة والممارسات الجمالية والثقافية الأخرى صارت تعتبر بشكل متزايد علاقة هيمنية إقصائية أكثر مما هي شفافة وجامعة.

إن إحدى المناطق الكثيرة المفتوحة للاستقصاء النقدي عن طريق هذا الخط الفكري هي الصلة التاريخية بين الحداثة وسياسة الحرب الباردة المعادية للشيوعية (في الواقع، هذه الصلة تم ترسيمها بشكل كامل من قبل جورج لوكاش في أوائل الخمسينات، بين مثقفي اليسار القديم الآخرين [انظر بهذا الخصوص معنى الواقعية المعاصرة، ومقدمة كتاب تحطيم العقل]).

---

(12) صدر بالعربية تحت عنوان /حداثة التخلف/ ترجمة فاضل جتكر- دار كنعان- دمشق، 1993.

ولكن، كما يمكن للمرء أن يعبر، فإن الآثار الشديدة المتلاحقة لفكر الحرب الباردة ذاته، مع موقف اليسار الجديد المؤيد للحداثة عموماً، قد أبقت هذه المسألة حتى وقت متأخر خارج حدود الخطاب المقبول. يجادل سرج غيلبوت في كتابه "كيف سرقت نيويورك فكرة الفن الحديث" /1983/، على سبيل المثال، بأن صعود التعبير المجرد في الولايات المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية لم يكن نتيجة للتغير العفوي للحساسية الجمالية من طرف الفنانين والنقاد أكثر مما هو نتاج لدافع سياسي خجول إلى نزع الاعتراف عن واقعية الجبهة الشعبية للثلاثينات واستبدالها بفن مجرد من السياسة ينسجم مع صورة الذات الجديدة للنخبة الإمبريالية للولايات المتحدة بوصفها القيّمة على الثقافة الجمالية. يتم الكشف عن صلة سياسية مماثلة في كتاب لورنس هـ. شفارتس المُعنون /اختلاق سمعة فوكنر/.

هنا يحلل شفارتس التحول في حظوظ فوكنر الأدبية من المغمورية النسبية في الثلاثينات وأوائل الأربعينات إلى النجومية الخارقة في الخمسينات وما بعد بوصفه تابعاً لنفس الحملة الثقافية للحرب الباردة لنزع الشرعية عن الواقعية الاجتماعية والبروليتارية، اليسارية النزعة، التي ازدهرت في الولايات المتحدة قبيل الحرب الباردة عبر اختلاق روائي "أمريكي" جديد و "لا سياسي" وأصيل بشكل مزعوم. يؤكد غيلبوت وشفارتس على الدور الأساسي الذي يلعبه، في المثالين، مثقفو نيويورك المتكتلون حول مجلة Partisan Review ، بالإضافة إلى الدور الذي يلعبه، في حالة فوكنر، النقاد الجدد أمثال آلن تيت وكلينث بروكس. يجادل جيمس مورفي J. Murphy ، "على نحو مشابه، بأن التجاهل الحالي للنثر البروليتاري في الثلاثينات إنما ينبع مباشرة من إضفاء طابع المؤسساتية على تأييد الحداثة الذي يتخذ صفة الهجوم السياسي لدى مثقفي نيويورك، وذلك في دراسته الحديثة القيمة بعنوان //اللحظة البروليتارية//. وينبغي على المرء أن يلاحظ أيضاً قراءة بربارة فولي B. Foly الهامة والجديدة للرواية البروليتارية الأمريكية الشمالية ذاتها، والتي بينت فيها أن التلقي الأولي للأعمال التي كتبها مؤلفون أمثال إرسكين كالدويل وجوزفين هربست ومايك غولد وريتشارد رايت وآخرون، ليس فقط من قبل النقاد اليساريين بل أيضاً من قبل نقاد أكثر "انسياقاً مع الاتجاه السائد"، كان تلقياً حماسياً بشكل عام. إذا كان هذا الكم الكبير من الأدب الموصوم بالفجاجة الجمالية والنزعة الدعاوية المفترضتين قد وهن لاحقاً في ظل حداثيين مثل فوكنر، فقد بدا أن ذلك كان، كما تبين فولي، إلى حد كبير نتيجة لخيار الحرب الباردة لدى النقاد والناشرين الموالين سابقاً بقدر ما كان نتيجة لأية خصائص جوهرية للروايات ذاتها.

–إن ما تشير إليه هذه الدراسات وغيرها هو، بالتأكيد، أن نظرية مؤامرة الحداثة ليست مؤامرة معادية للشيوعية، بل تشير، بالأحرى، إلى نزعة المؤسسات الثقافية والأدبية على الجانب "الغربي" من الخط الفاصل للحرب الباردة إلى إضفاء التقديس على الأعمال الحداثية التي كان الكثير منها قد سبق بزمن طويل و / أو لم تكن له علاقة مباشرة بالسياسات المعادية للشيوعية خلال سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية.

هذه الأعمال كانت تتلاءم مع الإملاءات الثقافية للحرب الباردة ليس بسبب ما تقوله أو تمثله، بل بسبب ما لم تقله أو تمثله، بسبب حياديتها المحافظ عليها على نحو دقيق بوصفها لغات شكلية ذاتية المرجع بشكل خالص، أو بسبب ما يدعوها غيلبوت "لا سياسيتها السياسية"(2).

إن سياسة الحرب الباردة لا تخلق حداثة. سيكون افتراض ذلك وقوعاً في غلطة تاريخية جلية. ولكنه ينطوي على تأمل فيما إذا كانت سياسة الحرب الباردة أم لا هي التي تخلق القوى المؤسساتية والثقافية التي غرست بدورها، لدى عدة أجيال، بما في ذلك جيلي، الإيمان بتطابق الحداثة مع الحياة المعاصرة –الإيمان بالحداثة، حتى بوصفها غاية تاريخية – جمالية.

إن السؤال الذي أرغب في طرحه في هذه المقالة هو ما إذا كان، أم لم يكن، ثمة شيء مشابه للتغيير الجمالي– السياسي الذي يتتبعه غيلبوت وشفارتس وفولي وآخرون في الولايات المتحدة يحدث في أمريكا اللاتينية. بشكل أكثر تحديداً: هل يمكن إقامة ربط بين المتطلبات الإيديولوجية للحرب الباردة، المفروضة على كل رفع للعداء للشيوعية إلى محك فعلي ليس للممارسة السياسية فحسب، بل لكل الممارسة الثقافية بشكل افتراضي أيضاً، وبين تقديس الحداثة الأمريكية اللاتينية، وخصوصاً النثر الحداثي؟

بداية، مع ذلك، فإن شيئاً من التصحيح مطلوب. إن "الحداثة"، في بعض الوجوه، مصطلح غير مألوف في إطار الخطاب الأدبي الأمريكي اللاتيني. إذ يشير مرادفه الإسباني modernismo إلى حركة أدبية ظهرت في أمريكا الإسبانية في حوالي منعطف القرن، بشكل أساسي في الشعر، ذات صلات قربى بالرمزية الفرنسية والبرناسية. على كلٍ، فإن ال modernismo يجب اعتبارها ظاهرة سابقة للحداثة أو في أحسن الأحوال، حداثة أولية، إذا تم الحفاظ على التسمية الأكثر أوروبية أو ميتروبوليتانية. ربما يكون مصطلح vanguradismo (الطليعية) هو الأقرب إلى ترجمة المصطلح الإنكليزي، ولكن إذا تركنا المشكلة المعجمية جانباً، تبقى مسألة ما

إذا كانت توجد حداثة أمريكية لاتينية يمكن تشبيهها مباشرة بمحك حداثي ميتروبوليتاني أو عالمي مزعوم.

إن الكثير من السجال النقدي الأمريكي اللاتيني على مدى العقود الثلاثة إلى الأربعة الأخيرة قد تركز على هذه القضية العامة، زاعماً في أغلب الأحيان أن هذا التشبيه يمارس اغتصاباً واضحاً لكتلة أمريكية لاتينية حديثة من الأدب الذي ليس تماماً خارج مدار الحداثة الشرعية إلا أنه، من نافلة القول، يدور على قاعدة فريدة خاصة من التجربة المعاصرة، المعاشة. لفترة من الزمن أصبح المصطلح المفضل هو "الواقعية السحرية" في إشارة إلى نمط من السرد الأدبي الذي يشبه الحداثة في ولعه بالتجارب الشكلية، إلا أنه في الوقت نفسه يختلف عنه أيضاً بفضل علاقته، التي تتسم بالمحاكاة المزعومة، بواقع أمريكي لاتيني كان يقال عنه إنه يتجاوز الأنماط الواقعية التقليدية للتمثل(1).

ولكن باشتراط أن الشكل الأمريكي اللاتيني من الحداثة ينطوي بشكل نموذجي على الزعم باستقلالية الشكل ضمن زعم سابق له باستقلالية المضمون، أعتقد أنه يمكن القبول، على الأقل في الإطار السردي، بأن الحداثة الأمريكية اللاتينية تعود في جذورها إلى مؤلفين أمثال بورخس، ماريو دي اندراده، أستورياس، كاربنتيير، رولفو، وغويما رييس روزا.

قد يكون ثمة جدال في أن الطور المسمى طور "الازدهار "Boom" من التخييل الأمريكي اللاتيني الذي يستمر، بدءاً من الستينات، في أعمال المؤلفين اللاحقين– التي تضم، فيما تضم، أعمال فوينتس، كورتاثار، فارغاس يوسا وغارثيا ماركيز– يستحق بكل معنى الكلمة تسمية الحداثة. في الواقع، كما كتب جيرالد مارتن مؤخراً، يجب اعتبار "الازدهار" ليس بمثابة "نتاج للتخييل الذي سبقه" فحسب، بل، أكثر من ذلك حتى، بمثابة "الذروة والاكتمال للحداثة الأمريكية "اللاتينية" ص (239).

بيد أنني، في الواقع، سأتمادى أكثر، وأؤكد بالحجج والبراهين أن حداثيي ما قبل "الازدهار" أنفسهم لم يعتبروا ضمناً منتمين إلى تيار أدبي موحد إلا بعد بدء "الازدهار" والبروز القوي على نطاق واسع للمؤلفين والأعمال الممثلة له ضمن النطاق الأمريكي اللاتيني نفسه، وعلى الصعيد العالمي. لقد بات الآن هو البند المعياري للتأريخ الأدبي الأمريكي اللاتيني، الذي يخلو من بورخس لا من كورتاثار، من رولفو أو أستورياس لا من غارثيا ماركيز.. وهلم جرا.

من وجهة نظر فيلولوجية ضيقة معينة، فإن هذا هو الواقع بالتأكيد.

لكن المغزى من النسب هنا ليس تسجيل الإرث بحد ذاته فحسب، بل جعله يبدو تحقيقاً لنوع من المصير الأدبي أيضاً: فقد كنا بحاجة إلى رولفو لكي نحصل على غارثيا ماركيز، محققاً بذلك الإمكانات الكامنة الحقيقية للعبقرية الأدبية الأمريكية اللاتينية.

هذا هو: ال "الازدهار"، إذا كنت صائباً بصدد نجاحه الفعلي في إعادة كتابة التاريخ الأدبي الأمريكي اللاتيني بحد ذاته بوصفه غاية، فيمكن النظر إليه على أنه ينجز، بالمقارنة مع ما قبل التاريخ الأدبي له، ما ينجزه صعود فوكنر، أو صعود التعبيرية التجريدية في دائرتهما الأمريكية الشمالية: الاستبعاد الحاسم والمسبق من (أو التهميش ضمن) القائمة المعترف بها من الأعمال والحركات اللا حداثية.

ولكن هل هذا الرفع للحداثة إلى الموقع المهيمن يتبع بالشكل نفسه، ولو فقط بشكل غير مباشر، المنطق السياسي للحرب الباردة؟ هنا يبدو القياس بالتطورات الأمريكية الشمالية أكثر إشكالية بكثير. بالتأكيد إن هذه النظريات القياسية "للازدهار" لم تكن تبدو أنها تدعم مثل هذه الرؤية. فهذه النظريات يمكن تصنيفها، بشكل تخطيطي جداً، باعتبارها تنتمي إلى ثلاثة أنواع مختلفة:

النظرية الأولى، وربما لا تزال النظرية الأكثر شيوعاً كما يزعم، ويمكن تسميتها اصطلاحاً باسم النظرية الجمالية إن الوصف الجمالي "للازدهار" كما يقدمه بشكل نموذجي مؤلفو "أدب الازدهار" أنفسهم، يفسره ببساطة بأنه اكتشاف لغة أدبية للتعبير عن الواقع الأمريكي اللاتيني، لأول مرة، بأصالة تامة. لقد أصدر كورتاثار وفوينتيس وفارغاس يوسا جميعاً بيانات شهيرة بهذا الخصوص، ولم ينعدم وجود النقاد الذين يرددون صداهم. ولكن من الصعب أن نتوقع العثور على أي نقد تاريخي أو سياسي بارز للحداثة في هذه النسخة من أدب الازدهار، نظراً لأن النظرية الجمالية، تمشياً مع فهمها الذاتي الحداثي الخاص بها كما هو واضح، تتخذ نقطة افتراقها من فكرة التمزق الشكلي المتأصل الذي يجب، في النهاية، أن يكون مقبولاً بثقة. إن أي سعي لتقديم تفسير تاريخي أو سياسي لهذا التمزق الجمالي لن يفعل شيئاً سوى تجريده من ادعاء التأصل الشكلي. علاوة على ذلك، حتى لو كان المرء يميل إلى تصديق ذلك، سيتعين عليه ملاحظة أن "الثورة" الشكلية قد تحققت بدرجة كبيرة على يد حداثيين سابقين لأدب الازدهار، أمثال بورخس، آستورياس، غويماربيس، روزا، وآخرين(2).

النظرية الثانية "لأدب الازدهار" التي حظيت ببعض الرواج تقول، كما يقتضي ضمناً مصطلح أدب الازدهار، بأن الثورة "الجمالية" لم تكن في الواقع أكثر من توسع كبير للسلع الأدبية الأمريكية اللاتينية إلى الأسواق المحلية والدولية.

كان أفضل المدافعين المعروفين عن هذه النظرية هو أنجل راما الذي تبقى مقالته المعنونة (El boom en perspectiva)، (أدب الازدهار في المنظور) إحدى أهم المقطوعات النقدية التثقيفية التي كتبت حتى الآن حول الموضوع. هنا يوازن راما "أدب الازدهار"، مع بروزه في أمريكا اللاتينية ذات جمهور القراء الأوسع، بأدوات الإنتاج والتسويق اللازمة لخدمته.

إن أدب الازدهار يَسِمُ استيعاب الأدب ضمن ميكانيزمات (آليات) المجتمع الاستهلاكي (ص 53) ويسم بالتوازي معه ظهور المؤلف ليس فقط بصفته محترفاً بل أيضاً بصفته نجماً إعلامياً وهذا بالتأكيد تصحيح مفيد للأسطورة الجمالية. لكنه، بالشكل نفسه، لن يأخذنا بعيداً جداً في استكشاف الصلات بين رواية ال "الازدهار" وبين السياسة العالمية للحرب الباردة.

يرى راما أن التوجهات السياسية لمؤلفي "أدب الازدهار" الذين يتراوحون، في أوقات مختلفة، من الاشتراكي إلى الليبرالي إلى المحافظ، وبسبب هذه التعددية تحديداً، إنما هي ذات أهمية ثانوية. فالمهم حصراً كان الجمهور القارئ الجديد، إذ أن رواية ال "الازدهار" كانت هكذا بفضل قدرتها على تأمين طلب هذا السوق الجديد، أي إمداده بمجموعة من صور الذات التي، لسبب أياً يكن، تلقى طلباً موجوداً سلفاً. أي أن راما يتبنى ما يمكن أن نطلق عليه اسم الموقف السوسيولوجي المبتذل، الذي، وفقاً له، تكون ظاهرات مثل اتجاهات السوق والتحولات الديموغرافية والاستهلاك المتغير وأنماط العمل مستقلة عن مسائل السياسة وعلم الجمال.

أخيراً، هناك النظرية التي يمكن تسميتها بالنظرية التاريخانية- الثورية التي ترى رواية الازدهار بمثابة التمظهر الأدبي للوعي السياسي الجديد الذي ولدته الثورة الكوبية في أمريكا اللاتينية. إن الناقد الكولومبي خايمي ميخيا- دوك، على سبيل المثال، يسلم بأهمية كل من الجانبين الشكلي البحت والتجاري لـ "أدب الازدهار"، لكنه يرى أن هذين الجانبين قد أفرط في تقديرهما من قبل الواقع السياسي الجديد الذي دُشن بشكل مفترض في عام 1959.

إن حقيقة أن الكثيرين من مؤلفي "أدب الازدهار" وبالأخص بعد قضية باديلا عام 1971، قد سحبوا تأييدهم الأولي للثورة، إنما تبرهن على "الغموض التكويني" لأدب الازدهار، إلا أنها لا تنفي وجود الصلة التاريخية الموضوعية. فأدب الازدهار، على حد تعبير ميخيا -دوك هو (شيء ما خارج [الـ] ثورة، لكنه ليس غريباً عنها). في وقت لاحق اتخذ جيرالد مارتن موقفاً مماثلاً. إذ يرى أن "أدب الازدهار" هو بمثابة (لحظة مشوشة ومفارقة تميزها الثورة الكوبية تمييزاً شديداً. فالإحساس بالبدائل

الأيديولوجية المختلفة التي تقدمها كوبا والتجارب الديموقراطية الاجتماعية في يومنا هذا، متحداً مع النزعة الكوزموبوليتانية الجديدة التي أحدثها "أدب ازدهار" رأسمالي ذو توجه استهلاكي، مع اتساع الطبقات المتوسطة (اقرأ: المحدثة nouveau) الأمريكية اللاتينية– مشتريي ومستهلكي الروايات– كل ذلك خلق عهداً من النشاط الفني الكثيف في كل أنحاء شبه القارة) (ص 204–205).

ضمن هذا المنحى النظري يمكن أن نضمّن تلك التقييمات الأكثر سلبية لـ "أدب الازدهار" – انظر، على سبيل المثال، كتاب فرنانديز ريتامار المعنون Caliban – التي تتهم روائيي ال "أدب الازدهار" بأنهم "خارجون" أكثر مما ينبغي عن الثورة، ولكن دون الكف عن الإصرار على التجربة الكوبية بوصفها الشرط الأولي التاريخي لهذه التطورات الجمالية، مهما كان تقييمها.

من وجهة نظر الميثودولوجية الأساسية، فإن هذه النظرية الأخيرة، أي المقاربة الثورية –التاريخية لـ "أدب الازدهار"، أرى أنها هي الأكثر ملاءمة.

هنا، على الأقل، على النقيض من المقاربة الجمالية، تجري محاولة لأرخنة وتسييس النزعة السوسيولوجية المبتذلة (المتمثلة) في اعتبار الجانب الجمالي اعتباطياً في الجوهر.

لكن الإلحاح على الثورة الكوبية بوصفها المحدد التاريخي الأساس لرواية "أدب الازدهار" كان يبدو على الدوام ملتبساً بشكل ما، بالنسبة لي. إن الأثر الذاتي العميق للثورة، والأحداث التي أطلقتها، على المثقفين والفنانين الأمريكيين اللاتينيين لا يمكن إنكاره. وبمعنى من المعاني، فإن الحرب الباردة تمارس تأثيرها الأكثر مباشرة على أمريكا اللاتينية من خلال كوبا، وخصوصاً كوبا ما بعد 1961.

ولكن كيف ينطلق المرء من الثورة المضادة للإمبريالية، ولاحقاً من الاشتراكية المزعومة، إلى "الثورة" الحداثية في الشكل الأدبي (أو، إذا شئت، الثورة الرأسمالية بشكل لا يقبل الجدل في نشر وتسويق الكتاب) دون تحويل المصطلح المقابل هنا إلى أرفع التجريدات؟ هذه الفكرة لا تجيب على الأسئلة بل تتوسل الأسئلة فحسب: ما الذي كان "حديثاً" على وجه الخصوص في الثورة الكوبية؟ و /أو ما هي الأهداف المضادة للإمبريالية أو الأهداف الاشتراكية التي تحققت من خلال تكريس السرد الحداثي بوصفه النمط الأصيل من التعبير الأدبي الأمريكي اللاتيني المعاصر؟

بهذا الخصوص، من المفيد أن نقدم وصفاً لمقاربة نقدية –نظرية أخرى ل "أدب

الازدهار"، تعود في هذه الحالة إلى المؤرخ الأمريكي اللاتيني توليو هالبرين دونغي. في مقالته الحاسمة والشفافة بشكل رائع التي تحمل عنوان //السرد الجديد والعلوم الاجتماعية الأمريكية- الإسبانية في الستينات// يلاحظ هالبرين التناقض المثير للفضول بين موقف مؤلفي أدب الازدهار المؤيد لكوبا بشكل مبدئي والمعادي للإمبريالية بشكل جذري عموماً وبين حقيقة أن هؤلاء المؤلفين أنفسهم يطورون أدباً يلمح إلى الحالة الدرامية التي ينبع منها..// (ص 149).

إن رواية أدب الازدهار، وفقاً لهالبرين، تقوم على التخلي عن صورة بعينها لواقع أمريكا اللاتينية بوصفه تاريخاً، أي بوصفه واقعاً يتم اختلاقه كلياً من خلال سيرورة مؤقتة تكون نتائجها تراكمية (ص 150).

وهو يعزو هذا التخلي، في جزء منه، إلى حقيقة أن المساعي لإبداع رواية تاريخية في أمريكا اللاتينية إنما كانت في الغالب من عمل الرؤية الباثولوجية – الحتمية التاريخية مجسدة في المذهب الطبيعي Naturalism. وهي رؤية لم يكن من الممكن أن تبدو إلا قديمة على نحو شاذ، بالنظر إلى الهيجان السياسي للستينيات. لكن "أدب الازدهار"، في تفسير هالبرين، يرد على المذهب الطبيعي ليس بواقعية تاريخية أعمق بل، بالأحرى، بتبني "تقنيات جديدة، أي بالحداثة. وهذا يقود، في الجو المشحون سياسياً في الستينات، إلى مفارقة، هي أن "هذا الأدب لا هو مناضل ولا هو انهزامي"، وكما يبدو، يثير ما كان ينظر إليه ذات مرة بوصفه العذاب النفسي التاريخي لأمريكا اللاتينية كما لو أن الفواجع المستحكمة قد فقدت قدرتها الكامنة كلياً. من نافلة القول أن هذا الأدب يعترف به على أنه أقرب إلى جماهير القراء المناضلين على نحو مضطرد في روحيته" (ص 154).

ويتابع بقوله:

[كان قُراء غارثيا ماركيز هم الذين وجدوا من السهل الاعتقاد بأن مالك الأرض من ريوغراند، الذي تثقف في المدرسة السياسية للمناظرات الحزبية اليسارية وفي مدرسة الشعبوية، التي ليست أقل غموضاً (الإشارة هنا إلى خوان بيرون)، كان في الحقيقة اللينين اللا منتظر المطلوب من قبل هذا البلد لقيادة الثورة إلى النصر، أو أن طبقة الملاكين التشيليين كانت مستعدة لابتلاعه، وحتى المنقذ التقليدي المبهج بنكهة الدواء الثوري الذي وصفه لهم بحكمة الدكتور ألليندي] (ص 155).

ولكن، يتابع هالبرين، ملمحاً إلى القمع العسكري العنيف في السبعينات، [لا حاجة لتذكيرنا بالأهوال الدموية التي كانت مطلوبة فعلاً لتحطيم مجموعة من الأوهام

التي كان التخلي عنها ساراً أكثر مما ينبغي. فالواقعية السحرية تبدو الآن بمثابة صدى لزمن في أمريكا الإسبانية بددت سحره تلك الأهوال إلى الأبد] (ص 155).

بشيء من الاستقراء، فإن الصورة المنبثقة هنا إنما هي صورة حداثية. فهي في حين تبقى، كما عبر عن ذلك اليسار القديم، "يمينية في جوهرها"، من نافلة القول أنها تجد نفسها لبرهة من الزمن في الأزمة التاريخية الخصوصية (المتمثلة) في كونها "يسارية" في المظهر. هذه الحداثة، خلافاً لنظيرتها الأمريكية الشمالية السابقة لها بعقد من الزمن، ترفض عباءة "اللا سياسة السياسية"، على الأقل في البداية، تشجع بشكل صريح صورة ذاتها بوصفها إلى حد ما حداثة ملتزمة.

لماذا؟ ربما، لنقل ذلك بفظاظة، لأن حداثي "أدب الازدهار" الأمريكي اللاتيني هو قومي معادٍ لليانكي قبل أن يكون معادياً للشيوعية. عندما تبددت الأوهام الشعبوية Populist للستينات عن طريق رد الفعل الوحشي في السبعينات في أمريكا اللاتينية (في الحقيقة إن موت تشي غيفارا في عام 1967 يمكن اعتباره تدشيناً رمزياً لعهد من الثورة المضادة والقمع بدأ في وقت مبكر يعود إلى عام 1964 في البرازيل)، فإن حبسة aphasia اليمينية// اليسارية الظاهرية لأدب الازدهار قد تلاشت معه. (عند هذه النقطة، كما يجادل البعض، تمر لحظة "أدب الازدهار" مفسحة الطريق للحظة "الشهادة" testimonio المدفوعة بتحريض سياسي أكثر، أو "الرواية –الشهادة" Testimonial novel.

لكن هالبرين يقدم عاملاً آخر هنا، أيضاً. هذا العامل، مرة أخرى، على النقيض من الوضع الأمريكي الشمالي، هو أن حداثة أدب الازدهار لا تبدو أنها تلبي حاجة النخبة إلى التصدي لهيمنة تراث من الواقعية ذات الاتجاه اليساري المتزايد، بل بالأحرى تلبي الدافع التقدمي ظاهرياً للتغلب على تراث أقدم بكثير من التصوير حسب المذهب الطبيعي في أمريكا اللاتينية. في هذا التراث وعبره –الممتد، بشكل مثير للخلاف والجدل، من كتاب دومينغو فاوستينو سارمييتو الذي يحمل عنوان Facundo إلى روايات الثورة المكسيكية وحتى ربما، إلى التجارب المبعثرة لأمريكا الإسبانية مع "الواقعية الاشتراكية نفسها –كان عالم الفكر الاستعماري الجديد قد أفصح عن تشاؤمه العميق حيال قدرة الجماهير على التغلب على "تخلفها" المرضي المزعوم وحيال دخول أمريكا اللاتينية إلى عتبة الحضارة الحديثة.

في روايات مختلفة من نواحٍ أخرى، مثل رواية كامباسيريس التي تحمل عنوان: /في الدم/، على سبيل المثال، ورواية ريفويلتاس التي تحمل عنوان /الحداد الإنساني/

– الأولى عمل خطابي رجعي صراحة، والثانية تقدمية بشكل مفترض –يتم إلى حد كبير اختزال للقوى الإنسانية في أمريكا اللاتينية إلى تحقق لا يمكن مقاومته لمأساة مقررة سلفاً بشكل طبيعي، وحتى بشكل عرقي أو بيولوجي.

على هذه الخلفية، يجادل هالبرين، يبدو الهرب من التصوير التاريخي إلى يوتوبيات شكل ولغة رواية "الازدهار" الحداثية تحرراً. إن العامل الأساسي في رؤية هالبرين المأساوية إلى حد ما للمصير الأدبي لأمريكا اللاتينية، مع ذلك، هو أن لحظة الواقعية التاريخية، الأصلية، مفقودة. ففي حين أن العلوم الاجتماعية الأمريكية اللاتينية، برأي هالبرين، تمارس قطيعة مع التاريخانية الطبيعية – هذه القطيعة التي يعود الفضل فيها أولاً إلى أعمال الماركسي البيروفي خوسيه كارلوس مارياتيغي J. c. Meriategui – فإن مثل هذا الاختراق لا يحدث في الأدب.

إذا كان "أدب الازدهار" يمثل "ثورة" فإنه يبقى، وفقاً لهالبرين، ثورة حمقى revolucion Boba أي ثورة "تحل" المشاكل الأساسية بإدارة ظهرها بشكل متعمد لها. (ص 164).

2

ولكن هل الاختراق الأدبي للواقعية التاريخية الحديثة هو في الحقيقة لحظة غير متحققة في أمريكا اللاتينية؟ هنا، أعتقد أن هالبرين، بالرغم من كونه صائباً إلى حد كبير ما دام مؤلفو أدب الازدهار الذين يضعهم في اعتباره لا يعملون بدافع من أو على خلفية هذا التراث من الواقعية، من نافلة القول أنه يقترف خطأً بحذف ما قد يكون استثناءً كبيراً للقاعدة هنا – أي أدب البرازيل. إن ما يؤكد ذلك هو أن تراث المذهب الطبيعي يجد له مرتكزاً راسخاً هنا كما في أماكن أخرى من أمريكا اللاتينية.

يخطر بالبال، بالدرجة الأولى، عمل أوكليدس دا كونها Euclides da cunha الواسع الانتشار الذي يحمل عنوان os sertoes. هكذا، بالفعل، تفعل الحداثة، كما تشهد أمثلة ماريو دي أندراده Mario de Andrade أو ما قد يكون النص الأول الجويسي للحداثة الأمريكية اللاتينية، إنه رواية غويما رئيس روزا التي تحمل عنوان: Grand sertao :veredas.

ولكن، عندئذٍ، ما الذي يفعله المرء بما شادو دي أسيس؟ قد يجادل المرء دفاعاً عن شذوذ القرن التاسع عشر هنا، ربما، إن لم يكن دفاعاً عن الدعوات القوية إلى

الواقعيـة التـي يمكـن أن تنسـب بـدورها إلـى سلسـلة كاملـة مـن مـؤلفي القـرن العشـرين أيضـاً، بمن فيهم ليما باريتو، راشيل دي كويروس، غراشيليانو راموس، وجورج آمادو.

دون التعمق في هذه النقطة فيما يتعلق بالاستثنائية البرازيلية، فمن نافلة القول أننـي أود، فـي ضـوء استقصـائي الأصـلي حـول الحداثـة والحـرب البـاردة، أن أكـرس اهتماماً إضافياً لدراسة أحد المؤلفين المذكورين أعلاه- على وجه الخصـوص- أعنـي بـه جورج آمادو. أما أسبابي لذلك فهي عديدة أولها وقبل كل شـيء إن كتابـات آمـادو القصصية والروائية في الأربعينات والخمسينات، وبالأخص منذ رواية Terras do sem Fim المنشورة في عام 1943 وحتى صدور رواية Gabriela, cravo e canela في عام 1958، إنما تمثل أسمى إنجاز للواقعية التاريخية الحديثة في البرازيل، إن لـم يكـن فـي أمريكـا اللاتينيـة برمتهـا. ليس معنـى هذا أن نتجاهل العيوب الخطيرة التـي تشـوه بعـض هـذه الأعمـال، ربمـا، علـى وجـه الخصـوص رواياتـه الاشـتراكية الأكثـر أورثوذكسـية seara vermelha ، والثلاثيـة المدينيـة: Os subterraneas Liberdade). مـع ذلـك، بـرغم هـذه العيـوب، أعتقـد أن أعمـال أمـادو فـي هـذه الفتـرة تدحض بشكل فعلي المسلمة القائلة بأن أمريكا اللاتينيـة محكوم عليها بالاختيـار بيـن واقعية طبيعانية، باثولوجية، وبين واقعية مضادة، حداثية.

-ليس هذا هو المكان المناسب للدخول في عرض تحليلـي مطـول للمصـادر والتشكلات الخصوصية للواقعية التاريخية الآمادويـة. يكفي هنا أن نرى أن الانغمـاس الشخصـي الشـديد لآمـادو فـي الصـراعات الطبقيـة التـي أدت إلـى "ثـورة" 1930 التـي تدشـنت لاحقـاً فـي عهـد "الدولـة الجديـدة" المسـتلهمة مـن الفاشـية بزعامـة غيتولـو فارغاس، مـع ديونـه الأدبيـة القويـة التـي يـدين بهـا إلـى شمال شـرقي البرازيل ومدرسـة الواقعية البروليتارية الريفية المعادية للحداثة بشكل لافت، كل هذا يجعل من الممكن في النهاية تحقيق الإنجاز الكبير لعمل مثل Terras do sem Fim، مـع تتمتهـا فـي "دورة الكاكاو"، sao Jorge de tiheus: الوصف الملحمي الكامل لتطور البرازيل، مـن دولـة ملاكـي الأراضـي شـبه الإقطاعيـة clientism والتابعيـة الريفيـة (المصـطلح البرازيلـي المقابل هو coronealismo) إلـى دولـة رأسمالية تابعة، حديثة. إن مـا يقدم نفسـه، فـي التراث الطبيعانـي، بوصـفه الإخضـاع الحديـدي للقوى البشـرية إلـى عوامـل البيئـة مـا قبـل التاريخيـة و "العـرق" race وهـو مـا يظهـر فـي روايـة "أدب الازدهـار" اللاحقة بمثابة اللا توافق "السحري" للحياة في القطاع التقليدي "المتخلف" مع أمريكا اللاتينية الأخرى المتزايدة التمدن والمفرطة الحداثـة – إنمـا يبـرز فـي نثـر آمـادو بمثابـة التشوهات المحددة اقتصادياً التي تعاني منها الكائنات البشرية التي تحيا في عبودية،

ليس للطبيعة، بل للسلع وفي عبودية، في هذه الحال، لسلعة تصديرية وحيدة هي: الكاكاو.

من الواضح أن آمادو ليس أول أو آخر روائي أمريكي لاتيني يفهم واقع الرأسمالية التابعة، الاستعمارية الجديدة، لكنه، كما أود أن أجادل، أحد، إن لم يكن أول، الذين اكتشفوا الوسيلة الفنية الأكثر نجاعة لتصوير هذا الواقع بوصفه تاريخياً تماماً وديناميكياً –بوصفه، في التحليل النهائي، النتاج التراكمي للقوى البشرية.

–هذه الحقيقة وحدها تجعل من آمادو شكلاً مغايراً، مثيراً للاهتمام، من الأشكال المختلفة لـ "أدب الازدهار".

ولكن لا يزال ثمة سبب آخر لإدخال آمادو إلى الصورة هنا، وهو أن آمادو نفسه يخضع لتحول شبيه بأدب الازدهار بشكل مريب في لحظة مميزة جداً ليس فقط في سيرته الأدبية والسياسية بل في تأريخ الحرب الباردة أيضاً.

إن القصة تستحق السرد بشيء من التفصيل. فقد أمضى آمادو النصف الثاني من الثلاثينيات في المعارضة المناضلة ضد ديكتاتورية فارغاس، وهي المعارضة التي أدت إلى اعتقاله عدة مرات، ونفيه، وحتى الإحراق العلني لأعماله في عاصمة مقاطعته الأصلية، باهيا، سلفادور. في الأربعينيات ينتسب رسمياً إلى الحزب الشيوعي البرازيلي، وينتخب في عام 1954 إلى مجلس النواب على قائمة مرشحي الحزب. مع تجدد القمع يتم إرساله إلى المنفى الأوروبي في عام 1948، ولا يعود من هناك قبل عام 1952. في عام 1954 ينشر الثلاثية الواقعية الاشتراكية النضالية حول الحياة السرية في ظل حكم فارغاس والتي تحمل عنوان Os subterraneos de Liberdade . في شباط من عام 1956 يقع حدث يقدر له، مع ذلك، أن يهز ليس قناعات آمادو السياسية فحسب، بل يهز أيضاً الأسس الإيديولوجية للحركة الشيوعية العالمية في ذاك الوقت: إنه خطاب خروشوف "السري" الذي يشجب ستالين، والذي ألقاه في المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفييتي. هذا الخطاب نفسه يتحول إلى خطبة مبهمة تخدمه هو بشكل واضح، إذ يقدم فيه خروشوف الأطروحة العبثية القائلة إن كل علل المجتمع السوفييتي حتى تلك اللحظة إنما يتحمل مسؤوليتها ستالين الفردي و "عبادة الشخصية" الغامضة التي استطاع بشكل ما أن يثيرها ويحرض عليها. لكن قلة، إن وجدت، من الأحزاب الموالية على نطاق العالم كانت كما يبدو في وضع (يؤهلها) لاستيعاب ذلك في ذاك الوقت، وهي الأحزاب المرعوبة، كما كانت في معظمها، من قبل السلطة السياسية والأيديولوجية المهيمنة لخروشوف نفسه.

في الحقيقة، برأيي، أصبح هذا نقطة تحول ليس فقط للشيوعية العالمية، بل لمسار الحرب الباردة نفسها أيضاً، بقدر ما كان "الشرق" الذي ظل ممثلاً بالاتحاد السوفييتي (كان الشقاق الصيني/ السوفييتي، بالرغم من أنه كان في طور التخمر، لا يزال يبعد سبع سنوات عن ذلك) يتبنى الآن موقفاً تصالحياً، دفاعياً بشكل زائد في مقابل عداء "الغرب" الهجومي الذي لا يلين للشيوعية. (بعد ذلك بسنوات قليلة يعلن خروشوف مبدأ التعايش السلمي بين الدول الاشتراكية والدول الرأسمالية).

–إن آمادو، بكل المقاييس، يتعرض للدمار بفعل التحول السياسي المفاجئ. يكتب صديقه ورفيقه الشيوعي /بابلو نيرودا/ في مذكراته أن "الإفشاءات [في خطاب خروشوف] قد حطمت روح آمادو [...].

منذئذ فصاعداً أصبح آمادو أكثر هدوءاً وأكثر تروياً في مواقفه وتصريحاته العلنية. لا أظنه فقد حماسه الثوري، لكنه زاد من تركيزه على عمله الأدبي، وأزال منه الجانب السياسي المباشر الذي كان يتميز به سابقاً (ورد ذلك لدى واغنر ص 204).

على مدى بضعة أشهر، بعد الخطاب، يلتزم آمادو صمتاً سياسياً. ثم، في تشرين أول من عام 1956، ينشر رسالة في صحيفة حزبية برازيلية يدعو فيها إلى مناقشة مفتوحة لتقرير خروشوف ويدين "عبادة الشخصية". بالرغم من أنه يبقى عضواً في الحزب، إلا أنه يبدأ من هذه النقطة فصاعداً بالانسحاب من الحياة السياسية و، كما يلاحظ نيرودا، يكرس كل طاقاته لأجل سيرته الأدبية. فكانت النتيجة هي الرواية التي نشرت في عام 1958 والتي ربما لا يزال بسببها هو الأكثر شهرة: إنها رواية غبرييلا[13].

إن غبرييلا، التي تقع أحداثها، كما سابقتها دورة الكاكاو، في ميناء إيلهيوس الباهي الجنوبي، هي قصة حب مضحكة، ملحمية ساخرة، و"تشردية" picaresque ، بطلها نسيب، التاجر المحلي من أصل سوري، أما بطلتها فهي لاجئة جميلة ذات بشرة "بلون القرفة" من الشمال الشرقي الذي ضربه الجفاف، استأجرها نسيب أولاً لتكون طباخته.

من خلال أهواء وتقلبات هذه الطبقة الهجينة [الخلاسية] والعلاقة المتبادلة بين العرقين المتحولة من علاقة ما قبل زواج إلى زواج وأخيراً ما بعد زواج، تنسج قصة

(13) *صدرت بالعربية من ترجمة عوض شعبان –دار الفارابي– بيروت – 1984 (المترجم).*

العادات والأعراف الجنسية المتغيرة لايلهيوس عندما تخضع لتحول تدريجي (وهو ما تم تصويره سابقاً في رواية Ferras do sem Fim أو في رواية sao Jorge de Tiheus) من الإقطاعية التابعية إلى الرأسمالية التجارية الحديثة. تنتهي الرواية بالإدانة القانونية المشهورة لأحد "كولونيلات" الكاكاو المحليين بتهمة قتل زوجته الزانية –وهي المرة الأولى في الذاكرة المحلية التي تحصل فيها مثل هذه الإدانة. لكن القصة التي سبق لآمادو أن رواها بطريقة ملحمية، تُقدم فيها سلسلة من المصائر الشخصية بحيث تكون هذه المصائر محددة بفعل العوامل التاريخية والاقتصادية تحديداً ملموساً ومحسوساً. تصبح القصة، في غبرييلا، نوعاً من أنشودة رعوية أهلية، أو قصة حب على حد تعبير دوريس سومر في كتابها المعنون "تخييلات تأسيسية".

إن التحول إلى التبعية الرأسمالية الحديثة، الذي لم يعد يعتبر ضرورياً إذا كان في محصلته مأساوياً ومتناقضاً بالقدر نفسه، والذي يرمز له بسقوط الكولونيلات وصعود بيوتات التجارة المنطلقة من الموانئ، يصبح في رواية غبرييلا مادة للسخرية.

تتراجع السياسة إلى الخلف لتحل محلها الموضوعة التي ستميز نثر آمادو منذ عام 1958 فصاعداً: إنها الحدة الغرائبية الشبقية لثقافة باهيا الأفرو– برازيلية والتي تلخص غالباً بالنساء والموسيقا والطعام.

برواية غبرييلا، يحقق آمادو اعترافاً شبه فوري من قبل المؤسسة الأدبية البرجوازية البرازيلية.

إن خطاياه الماضية، وفي مقدمتها مرحلته الواقعية الاشتراكية الأورثوذكسية أو "الجدانوفية"، تلقى الغفران، ويلقى هو الترحيب في الدوائر والصالونات الأدبية التي نبذته لسنوات. إنه سجل مثير حقاً.

فحتى عام 1959 كان آدماو، بالرغم من كونه قد أصبح مشهوراً على الصعيدين القومي والعالمي، قد نال جائزتين أدبيتين فقط هما: جائزة primio Graca Aranha في عام 1936، وجائزة ستالين في عام 1951.

في عام 1959 وحده نال، بسبب رواية غبرييلا، أربع جوائز كبرى، تلتها أخرى في عام 1961، والأكثر إثارة من ذلك كله، أنه في نيسان من عام 1961 تم انتخابه بالإجماع إلى مقعد في الأكاديمية البرازيلية للآداب –وهو مقعد كان هو المرشح الوحيد، بدون منافسة، لأجله، في سابقة تاريخية هي الأولى من نوعها.

إن مبيعات غبرييلا لم يسبق لها مثيل لأي عمل أدبي برازيلي. لقد احتفى النقاد، بدءاً من الكاثوليكي المحافظ تريستاو دي أتايده وانتهاءً بالوجودي جان بول

سارتر، بآمادو "المنشق" عن الحزب بوصفه عبقرية أدبية. كما يلاحظ واغنر، فإن الذين كانوا يتزاحمون على التقليل من قيمة انطلاقة آمادو الجديدة يكتشفون على نحو ثابت في غبرييلا ثروة من "الارتقاءات" في الشكل والتكنيك الأدبيين (ص 246). إن قلة فقط من الأنصار الشيوعيين المتشددين تعترض على الاعتذار عن الماضي السياسي الذي يجري تقديمه بشكل واضح في رواية آمادو الجديدة(5). حتى السياسيين البرازيليين المرموقين، بمن فيهم الرئيس كوبيتشك والرئيس كوادروس، المتحمسين للانخراط في جمهور قراء آمادو، يعلنون عن إعجابهم برواية غبرييلا.

–لذلك، ألا نجد في غبرييلا ما قد تكون فعلاً رواية "الازدهار الأولى؟ فالمواصفات المطلوبة يبدو أنها موجودة: الانشغال "الأدبي" الخجول بالتقنيات الشكلية الجديدة، المبيعات الجماهيرية، تحول المؤلف إلى شخصية مشهورة على الصعيد القومي.. وهلم جرا.

يجب الاعتراف بكل تجرد بأن غبرييلا، رغم تراجعها عن أسلوب آمادو السردي الملحمي المبكر والمشبع بالعواطف السياسية، تظل عملاً مهموماً بالتصوير التاريخي للمجتمع البرازيلي في مرحلة حاسمة. يبقى آمادو الواقعي حاضراً بكثرة في هذا العمل، رغم لهجة النضوج المبكر الجديدة والانتقال الهزلي من التاريخ بوصفه "قصة كبيرة".

إن الهوس بالتجارب الشكلية الصرفية و "اللغة" لم يصل (ولن يصل في أعمال آمادو اللاحقة) إلى الحد الذي وصل إليه، لنقل غارثيا ماركيز في روايته /خريف البطريرك/. إذ لا وجود هنا لأي أثر جويسي أو فوكنري. ربما كان الأمر يتطلب شيئاً من الخيال لتوصيف رواية غبرييلا بمثابة عمل من أعمال "الحداثة"، بالمعنى التام للمصطلح. ولكن، برأيي، لا يوجد أي شك في وجود نص ثانوي sub text حداثي حول الحرب الباردة بشكل واضح للرواية إنه: قبل كل شيء، التراجع الحذر عن أهداف الواقعية الاجتماعية والاشتراكية وتفادي أية إشارات مفتوحة دالة على الالتزام السياسي.

من نافلة القول أن غبرييلا لن ترضي النظرية الثورية – التاريخانية لرواية "أدب الازدهار" بفضل التسلسل الزمني المحض. إذ أن آمادو كان بالتأكيد سيصبح مؤيداً للثورة الكوبية. إلا أن التجربة التاريخية الحاسمة بالنسبة لآمادو في الأعوام 1956–1958 كان من الواضح أنها الحرب الباردة ذاتها وأثرها على اللحظة الجماهيرية التي كان يقودها اليسار القوي جداً في البرازيل. لكن ربما أوحى ذلك بوجود صلة بين رواية "الازدهار" النظامية وبين الحرب الباردة أوثق مما يظن بشكل نموذجي. هذه

الصلة موجودة.

بالتأكيد لا أحد من مؤلفي أدب الازدهار يكرر تاريخ آمادو ذا النشاط السياسي الكثيف. ولا هم، مثل آمادو، يلجون الحداثة خارجين من تاريخ سابق من الواقعية التاريخية والاجتماعية. فالواقع السياسي والأيديولوجي الجديد في عام 1956، الذي يلح على مؤلف مثل آمادو بتأثيره الكارثي، يصبح بالنسبة لشخص أصغر سناً وأقل انخراطاً بالسياسة، مثل فوينتس أو كورتاثار، أكثر فأكثر جزءاً من طبيعة أفق من الافتراضات غير المفندة أيديولوجياً.

إن احتمال أن يكون روائي "أدب الازدهار" الناشئ وجودياً –عبر قراءات سارتر وكامو– هو أكثر من احتمال كونه لينينياً مناضلاً. ولكن إذا كانت الثورة الكوبية تؤدي إلى انعطاف يساري ظاهرياً، مفاجئ ضمن التطور المتجه يميناً بشكل إجمالي، فإن تأثيرها، كما يبدو، لا يخلق أبداً المرحلة الجديدة من الواقعية التاريخية التي كان من الممكن توقعها لو كان التأثير الإيديولوجي لكوبا عميقاً فعلاً كما يزعم.

فما تستنبطه كوبا من "أدب الازدهار" هو نسخة أكثر نضالية إلى حد ما من نزعة قومية أمريكية لاتينية تؤيد خوان بيرون أو عمر توريخوس بالسهولة نفسها التي تؤيد بها فيدل كاسترو.

–تكمن قيمة إعادة قراءة "أدب الازدهار" من خلال روائي ناشز تقنياً، مثل آمادو، في أنها، في الحد الأدنى، تعطينا صورة أوضح لما كان يراهن عليه سياسياً لدى جيل اللحظة الأدبية التي نمت حولها الخرافة التي كانت حتمية وتعبيراً عن جوهر أمريكي لاتيني. بالنظر إلى غبرييلا كنص فعلي من أدب الازدهار، ولكن أيضاً ضمن سياق الواقعية التاريخية الآمادوية التي يقوم بقطيعة معها، فإن خرافة الجوهر، أو ما اصطلحنا على تسميتها بخرافة الحداثة ذاتها بوصفها متطابقة في الجوهر والمادة مع مستوى فج، سابق للمستوى السياسي، من التجربة المعاصرة، هذه الخرافة يتم تحطيمها بسهولة أكثر. وتحطيم هذه الخرافة يبقى، برأيي، مهمة حيوية، لأنه إذا كانت الحرب الباردة قد انتهت، كما يحكى لنا، فإن إرثها الأيديولوجي والثقافي لا يزال موجوداً معنا بكثرة.

تمت الترجمة عن مجلة (Modern Fiction Studis, vol. 8. n. 3 (MFS .



■ هوامش البحث

(1) الحجة الكلاسيكية لصالح "الواقعية السحرية" توجد في مقدمة أليخو كاربنتيير الأصلية التي كتبها عام 1949 لرواية /مملكة هذا العالم/ El reino de este mundo.

(2) يشير مارتن إلى ذلك في كتاب /رحلات عبر المتاهة/ (ص 241). Journey throught the Labyrinth.

(3) ثمة جدل مرير حول سجن الشاعر هيبرتو باديلا من قبل الحكومة الكوبية بسبب نشاطات تخريبية مزعومة.

(4) لأجل الكثير من المعلومات الواردة فيما يأتي سأعتمد على دراسة واغنر المفيدة جداً بعنوان.

Politica & Literature

Jorge Amado.

(5) يورد واغنر نقد باولو دانتاس الذي يرى في رواية غبرييلا ليس سيرورة "نضوج" بل بالأحرى سيرورة "تكيف" وهو ما ينطوي على خسارة جوهرية في الصفات الأكثر بدائية وأصالة لآمادو [كروائي]. (ص 248).

يكتب جاكوب غورندر، في مقتطف واغنر، أنه [في غبريلا يختفي المغزى الثوري لكل ما يسم أعمال آمادو الأولى وهو أن الصراعات الاجتماعية سطحية والعمال يحتلون مكانة هامشية وثانوية جداً] (ص 249).

يوافق غورندر على أن آمادو في غبرييلا يتجاوز بعض النزعة التخطيطية (التآمرية) لرواية Os subterraneos Liberdade، ولكن ليس بدون دفع ثمن التحول السياسي إلى اليمين.

" عن الإنكليزية"



العربة السماوية

إي إم فورستر

■ ت:ينال قاسه ■

كان الصبي المقيم في (أغاثوكس لودج) 28 شارع حديقة بكنغهام سوربيتون، يحار دوماً بسبب الإشارة القديمة الواقعة قبالة منزلهم. سأل عنها والدته، فأجابته بأنها ليست إلا نوعاً من الدعابة، وليست دعابة ظريفة، قام بها بعض الشباب العابثين قبل سنوات عديدة، وأن على الشرطة أن تزيلها. هناك أمران غريبان هما سبب حيرته بخصوص تلك اللوحة: الأولى، لأنها تقع في بداية درب مهجور، والثاني، لأنه كتب عليها بحروف كادت أن تمحي عبارة "إلى السماء".

سأل الشاب: "أي نوع من الشباب كانوا؟".

-"أظن أن والدك أخبرني بأن أحدهم كتب أشعاراً، وأنه قد طرد من الجامعة وانهالت عليه المصائب من جهات أخرى. كان ذلك منذ زمن بعيد. يجب أن تسأل والدك عن ذلك. سيقول لك نفس الكلام الذي قلته لك الآن، إن هذه اللوحة وضعت بقصد الدعابة".

-"إذن فهي لا تعني أي شيء على الإطلاق؟".

طلبت منه أن يصعد إلى الطابق العلوي ليرتدي أفضل ثيابه لأن آل (بونز) سيأتون لزيارتهم من أجل تناول الشاي، وعليه أن يقدم لهم أطباق الحلوى.

خطر في ذهنه، وهو يقحم نفسه في سرواله الضيق، أنه قد يفعل ماهو أسوأ، قد يسأل السيد (بونز) عن الشاة بدلاً من والده. فوالده، رغم عظيم لطفه، يسخر منه على الدوام، ينفجر ضاحكاً كلما سأله هو أو أي صبي آخر سؤالاً أو تكلم معه، لكن السيد (بونز) كان جاداً كما أنه لطيف أيضاً. لديه بيت جميل ويسمح للناس باستعارة كتبه، عمل ناظراً في كنيسة، وهو مرشح إلى مجلس المقاطعة، قدم تبرعات سخية لحركة (فري لايبراري)، وترأس جمعية (ليتراري سوساياتي)، كما قام عدد من أعضاء البرلمان بزيارته –باختصار، ربما يكون من أكثر الأشخاص الأحياء حكمة. مع ذلك لم يكن في وسع السيد (بونز) إلا أن يقول بأن الإشارة كانت مجرد دعابة –دعابة من شخص يدعى (شيللي).

صاحت الأم: "طبعاً. لقد قلت لك نفس الكلام يا عزيزي. ذاك هو اسمه".

سأله السيد (بونز): "ألم تسمع بـ (شيللي)؟".

رفع الصبي رأسه وقال: "لا".

–"لكن ألا يوجد لديكم (شيللي) في البيت؟".

قالت السيدة بدهشة: "آه، نعم! عزيزي السيد (بونز)، إننا لا نحافظ على الأمور القديمة إلى هذا الحد. لدينا اثنتان على الأقل، الأولى هدية زواج، والثانية صورة أصغر في إحدى الغرف الاحتياطية.

قال السيد (بونز) وقد ارتسمت ابتسامة ببطء على شفتيه: "أظن أن لدينا سبع (شيلليات). "ثم دفع بقطع الحلوى إلى معدته، ونهض مع ابنته لينصرفا.

قام الصبي امتثالاً لإشارة من أمه بتشييعهم حتى باب الحديقة، وعندما انصرفا لم يرجع إلى المنزل على الفور، لكنه حدق برهة على امتداد شارع (بكنغهام بارك).

كان والداه يقيمان في الطرف الأيمن من نهاية الشارع، وبعد المنزل رقم 39 يتراجع مستوى المنازل بشكل مفاجئ، أما المنزل رقم 64 فليس له مدخل خاص بالخدم. إلا أنه في هذه اللحظة بدا الشارع كله جميلاً نوعاً ما، حيث أن الشمس غابت لتوها بصورة رائعة، أما ما تبقى من ألوان بعد المغيب فقد طغى عليه اللون الزعفراني للشفق. أخذت الطيور الصغيرة تغرد، وطابور الكادحين يصيح وفق نغمة موسيقية متخافتة عبر النفق –ذلك النفق الرائع

جذب نحوه كل الجمال الواقع خارج (سوربيتون) –وكسا نفسه كأي وادٍ من أودية الألب بأبهة أشجار التنوب وأشجار البتولا الفضية وأزهار الربيع. هذا النفق هو الذي حرك أولى الرغبات داخل الصبي –إنها رغبات في شيء مختلف قليلاً لم يعرف حقيقتها، إنها رغبات ستعود كلما أضاءت الشمس الأشياء –كما هو الحال هذا المساء، تروح وتغدو في أعماق ذاته، رواحاً وغدواً، رواحاً وغدواً، إلى أن يشعر بشيء غير طبيعي يستحوذ عليه دون أن يشعر برغبة في الصراخ. هذا المساء كان أكثر سخفاً، لأنه انسل عبر الشارع باتجاه الشارة الموجودة على الطريق وانطلق يعدو في الدرب الخالي.

يمتد الدرب بين جدران مرتفعة، إنها جدران حدائق (إيفانهو) و(بيل فيستا). بدا أن عبقها يفوح قليلاً على طول الدرب، أي ما يقرب من عشرين ياردة، بما في ذلك المنعطف الموجود في نهاية الطريق. لذلك توقف الصبي بشكل طبيعي. قال: "أود لو أركل ذاك المدعو (شيللي)".

وألقى نظرة على قصاصة الورق الملصقة على الجدار. إنها قصاصة غريبة. قرأها بتأن قبل أن يعود أدراجه. وهذا ما كتب فيها:

(إس) و(سي آر سي سي) تبديل في الخدمة نظراً للنقص في الوظائف فإن الشركة تضطر آسفة إلى تعليق الخدمة الساعية، ولأن تحتفظ فقط بـ عربات الشروق والغروب التي تستمر في عملها كالعادة. نأمل أن يوافق الجميع على ترتيبات تهدف إلى تحقيق راحتهم. ومن باب التشجيع الإضافي فإن الشركة، وللمرة الأولى، ستصدر الآن بطاقات إياب (وهي تتوفر في يوم واحد فقط)، قد يحتفظ بها السائق. نذكر الركاب مرة ثانية بأننا لا نصدر بطاقات في نهاية الخط وأن أية شكوى في هذا الخصوص لن تحظى بأي اهتمام من الشركة. كما لن تتحمل الشركة المسؤولية نتيجة إهمال أو غباء من جانب الركاب، أو عواصف البرد أو البرق أو فقدان البطاقات أو حوادث القدر.

يرجى أخذ العلم

لم يسبق له أن شاهد هذه الملاحظة من قبل، كما لم يستطع أن يتخيل الوجهة التي ستمضي العربة إليها. إن حرف (إس) يرمز إلى (سوربيتون)

بالطبع، و(آر سي سي) تعني شركة الحافلات[14].

لكن ما الذي يعنيه حرف (سي) الآخر؟ ربما يشير إلى (كومب مالدين)، أو ربما (سيتي). ومع ذلك لا يمكن لهذه الشركة أن تنافس شركة (ساوث ويسترن). فكر الصبي في الأمر، يبدو أن الأمر برمته من باب العبث. لم لا توجد بطاقات في الطرف الآخر من الخط؟ في أية ساعة يكون الانطلاق؟ بعدئذ تبين له أن أية عربة لابد أن تكون لها نقطة انطلاق كما في المكان الذي ودع فيه آل (بونز)، إلا إذا كانت الملاحظة نوعاً من الخداع. حدق في الأرض على ضوء الغسق وهناك رأى ما يمكن أن يكون، أولا يكون، آثاراً لعجلات، رغم أن الدرب غير مطروق، ولم ير مطلقاً أية عربة في أي وقت في شارع (بكنغهام بارك). لا، لابد أن الأمر خدعة، مثله مثل الشارة القائمة على الطريق، كالقصص الخرافية، كالأحلام التي يستيقظ عليها فجأة في الليل. تنهد وخطا خارج الدرب مباشرة إلى ذراع والده. أوه، كيف يضحك والده صاح: "أيها المسكين، أيها المسكين (بوبسي)! (ديدامس)! (ديدامس)! يظن (ديدامس) أن عليه أن يمضي إلى (إيفينك)!".

ظهرت أمه فوق درجات (أغاثوكس لودج) وهي تهتز من الضحك، قالت لاهثة: "لا يا (بوب) لا تكن شريراً إلى هذا الحد! أوه، ستقتلني. أوه، دع الصبي وشأنه!".

لكن الدعابة استمرت طيلة تلك الليلة، توسل الأب ليأخذوه أيضاً. هل كان المسير شاقاً؟ هل يحتاج المرء لأن يمسح حذاءه بممسحة الباب؟ ذهب الصبي إلى سريره وهو يحس بالوهن والمرارة، وكان ممتناً لشيء واحد فقط، أنه لم يتحدث بشيء عن العربة. كانت خدعة لكنها تحولت إلى حقيقة أكثر فأكثر حتى في أحلامه. وبدت له شوارع (سوربيتون)، التي رأى العربة تمضي عبرها، تتحول إلى خدع وأطياف. في الصباح الباكر استيقظ صارخاً لأنه شاهد وجهة الحافلة.

أشعل عود ثقاب، ولم يسقط نوره على ساعته فقط، بل على التقويم أيضاً، وبذلك عرف أنه بقيت نصف ساعة لتشرق الشمس. كان الظلام حالكاً،

---

(14) S هو الحرف الأول من كلمة سوربيتون (Surbiton). RCC أوائل الكلمات التالية: Road Car Company / المترجم.

لأن الضباب قد حل قادماً من لندن في الليل، وكانت (سوربيتون) بأسرها مختبئة في أحضانه. مع ذلك قفز من سريره، وارتدى ثيابه، لأنه عزم على التأكد من أن ذلك كله كان حقيقة: الحافلة، أو الشوارع. فكر في نفسه: "سأبدو أحمق بطريقة أو بأخرى إلى أن أعرف الحقيقة".

بسرعة غدا واقفاً وهو يرتجف في الطريق تحت مصباح الغاز القائم في بداية الدرب.

إن دخول الدرب ذاته يحتاج إلى قدر من الشجاعة، ليس بسبب الظلام المخيف، بل لأنه أدرك الآن استحالة أن يكون هذا الدرب طريقاً تسلكه العربة. لولا سماعه صوت شرطي يأتي عبر الضباب لما تجرأ على القيام بمحاولته على الإطلاق. في اللحظة التالية قام بمحاولة أخرى وفشل. لا شيء. لا شيء سوى درب مهجور وصبي يحدق في أرضه القذرة. كان الأمر خدعة. وقرر بينه وبين نفسه: "سأخبر أبي وأمي. إني أستحق ما جرى لي. أستحق أن يعرفوا ذلك. إني سخيف جداً، ولا أستحق العيش". وقفل راجعاً إلى بوابة (أغاثوكس لودج).

هناك تذكر أن ساعته متقدمة على الوقت الصحيح، فالشمس لما تشرق بعد، إنها لن تشرق قبل دقيقتين. وفكر في نفسه بطريقة متشائمة: "لأمنح العربة كل فرصة ممكنة". وعاد إلى الدرب.

لكن العربة كانت تقف هناك.

(2)

أمام العربة جوادان، لا يزال البخار ينبعث من جنباتهما نتيجة الإجهاد من السفر، وقد سطع المصباحان من خلال الضباب على جدران الدرب، محيلة بيوت العنكبوت والطحالب التي تكسوها إلى نسيج لأرضية مليئة بالسحر. أما السائق فقد جثم متلفعاً بردائه. كانت العربة تقف في مواجهة الجدار الأصم. ومن الأمور التي يريد الصبي أن يكتشفها كيفية الانطلاق عبر الجدار بدقة كبيرة وهدوء تام. كما لم يستطع تخيل الكيفية التي سيقود بها السائق عربته خارج الدرب.

انطلق صوته متهدجاً عبر الهواء البني النتن قائلاً: "من فضلك، من فضلك. أليست هذه عربة ركاب؟".

قال السائق دون أن يلتفت: "إنها عربة ركاب".

حلت لحظة من الصمت. ومر شرطي بجانب بداية الدرب وهو يسعل. ربض الصبي وسط الأطياف، لم يكن يريد أن يعثر أحد عليه. وتأكد من أنه ليس سوى شخص ينتحل شخصية شرطي، واستنتج أنه سوف ينطلق من مثل هذه الأماكن الغريبة في مثل هذه الساعة الغريبة.

قال وهو يحاول أن يظهر رباطة جأش: "متى ستنطلق"؟

-"عند شروق الشمس".

-"كم هي المسافة التي ستقطعها".

-"كل الطريق".

-"وهل أستطيع أن أحصل على بطاقة إياب تسمح لي أن أعود الطريق كله؟".

-"تستطيع ذلك".

-"أتعرف؟ أظن أني سآتي معك".

لم يرد السائق عليه، ولابد أن الشمس أشرقت، لأنه حل المكابح. قفز الصبي بوجل نحو العربة قبل أن تنطلق.

كيف؟ هل استدارت؟ ليس هناك مكان. هل تمضي قدماً؟ كان الجدار مصمتاً، ومع ذلك فقد تحركت. تحركت بسرعة غير ثابتة عبر الضباب الذي تحول من اللون البني إلى اللون الأصفر. شعر الصبي بالوهن نتيجة تفكيره في سرير دافئ وفطور أكثر دفئاً. تمنى لو أنه لم يأت. لن يستحسن والده تصرفه هذا. سوف يعود إليهما ما لم يمنع الطقس عودته. كانت الوحدة موحشة، فليس من راكب سواه. والعربة، رغم جودة صنعها، كانت باردة وعفنة نوعاً ما. التف بمعطفه جيداً، وتحسس جيبه خلال ذلك. إنه فارغ. لقد نسي حافظة نقوده.

صاح: "توقف! توقف!" "ثم، كونه يميل ليبدو مؤدباً، نظر إلى اللوحة المطلية ليتمكن من مناداة السائق باسمه، وتابع: "سيد (براون)، توقف، أوه،

أرجوك أن تتوقف!".

لم يتوقف السيد (براون) لكنه فتح نافذة صغيرة وأطل نحو الصبي. فاجأه وجهه، فقد بدا لطيفاً جداً وخجولاً.

-"سيد (براون)، لقد نسيت حافظة نقودي، وليس معي فلس واحد. لا أستطيع أن أشتري بطاقة. أتقبل أن تأخذ ساعتي من فضلك؟ لقد وقعت في أسوأ ورطة".

قال السائق: "إن البطاقات على هذا الخط، سواء أكانت ذهاباً فقط أم ذهاباً وإياباً، يمكن شراؤها مقابلة عملة تصدر عن دار سك غير دنيوية. إن الساعة، رغم أنها خففت من مراقبة (شارلمان) أو قامت بقياس فترات نوم (لورا)، يمكن للمرء أن يحصل عليها نتيجة تحول الحلوى المضاعفة التي تسحر (سيربيروس)[15] السماء الذي فقد أسنانه".

قال ذلك ومد يده بالبطاقة، فشكره الصبي: "شكراً لك".

تابع السائق حديثه: "أعرف جيداً أن ما تطمح إليه الألقاب وغرورها أمر تافه. ورغم أنها لا تستحق اللوم عند نطقها من بين شفتين ساخرتين، إلا أن لها فائدة في العالم المتماثل، إذ أنها تساعد على التمييز بين شخص وآخر. لذلك تذكر أنني أدعي سير (توماس براون).

-"هل تحمل لقب (سير)؟ أوه، آسف. "كان الصبي قد سمع من قبل عن هؤلاء السائقين النبلاء، وتابع: "إنه لنبل منك أن تعطيني البطاقة. لكن إذا استمررت على هذا المنوال فمن أين ستدفع نفقات عربتك؟".

-"إني لا أدفع أية نفقات على العربة. لا توجد في الأصل نية لدفع أية نفقات. إن التجهيزات المجانية كثيرة، فهي مصنوعة من أخشاب الغابات الأجنبية، ووسائد تخفيف الصدمة فيها تطبيق للعلم أكثر منه لتحقيق السكون والراحة، وخيولي لا تتناول علفها في المراعي الدائمة الخضرة بل من المروج الجافة والبرسيم اللاتيني. لكن ذلك هو الذي يغطي النفقات! إن كل هذه التجهيزات لم تكن مقصودة".

قال الصبي بقنوط: "أعتذر مرة أخرى".

---

[15] *سيربيروس: كائن خرافي على شكل كلب ذي ثلاثة رؤوس يزعم أنه يحرس الجحيم.*

بدا سير (توماس) حزيناً، وخشي أن يكون هو السبب في الحزن الذي ألم بـه. دعـا الصـبي ليصـعد ويجلـس بجـواره فـوق الصـندوق. وانطلقـا معـاً فـي رحلتهما عبر الضباب الذي أخذ يتحول من اللون الأصفر إلى الأبيض. لم تكن هناك بيوت على طرفي الطريق، لذا لابد أنهما الآن في (باتني هيث) أو (ويمبلدون كومون).

-"هل كنت تعمل سائق عربة على الدوام؟".

-:كنت طبيباً ذات مرة".

-" لم تتوقف عن ذلك إذن؟ ألم تكن ماهراً؟".

-"لقد حققت حـالات نجـاح بسيطة كمعـالج للأجسـاد، وقهرتنـي أمراض عديدة شكا منها مرضاي. لكنـي كمعالج للروح نجحت إلى حد تجاوز آمالي ورغباتي. رغم أن قدراتي لم تكن أفضل ولا أبرع من غيري من الرجال، إلا أنه نتيجة الأقداح الخادعة التي كنت أقدمها لهم كانت الروح المضطربة غالباً ما تحاول أن ترشف وتنتعش".

تمتم الصبي قائلاً: "الروح المضطربة. إذا غابت الشمس وراء الأشجار، وشعرت فجأة أنك غريب تماماً عما يحيط بك فهل هذا دليل على أن الروح مضطربة؟".

-"هل شعرت بذلك؟".

-"أوه، نعم".

بعد فترة صـمت أخبـر الصـبي القليـل، القليـل جداً، عـن نهايـة الرحلـة. لكنهمـا لـم يتجاذبـا أطـراف الحـديث بعـد ذلـك كثيـراً. لأن الصـبي عنـدما يحب شخصـاً مـا فإنـه يجلـس صـامتاً ليصـغي إلـى حديثـه، ويبـدو أن هـذا هـو حـال السير (توماس براون) وكثيرون غيره ممن التقى بهم. لقد سمع عن الشاب (شيللي)، وهو الآن شخص مشهور جداً، يملك عربة خاصة به، وعن بعض السـائقين الآخـرين الـذين يعملـون فـي خدمـة الشـركة. فـي هـذه الأثنـاء ازداد الضـوء قوة، فرغم عدم تبـدد الضـباب إلا أنـه صـار أشبه بالسديم أكثـر مـن الضباب، وبعد فترة من الزمن سيتجاوزهم بسرعة وكأنه جزء من سحابة. كانوا يمضون صعوداً إلى الأعلى بطريقة محيرة جداً، لأن الخيول ظلت تجر العربة لأكثر من ساعتين إلى الأعلى. لو كانوا في منطقة (ريشموند هيل) لبلغوا قمة

التل منذ زمن طويل. ربما كانوا في منطقة (إيبسوم)، أو حتى في (نورث داونز)، رغم أن الهواء يبدو أشد من الهواء الذي يهب على المنطقتين. ظل سير (توماس براون) صامتاً فيما يخص اسم المنطقة التي يتوجهون إليها.

كراش!

قال الصبي: "إنه الرعد وحق (جوبيتر)! لسنا بعيدين عن أي من المنطقتين. أسمع الأصداء وكأننا وسط الجبال". فكر في أبيه وأمه بقليل من الشوق. تخيل أنهما جالسان يتناولان النقانق ويستمعان إلى دوي العاصفة. تخيل مكانه خالياً. لابد أن الأسئلة سوف تنهال عليه، والتنبيهات، والتنظير، والتعليقات الساخرة، والعزاء. لابد أنهما يتوقعان عودته عند الغداء. إنه لن يأتي لتناول الغداء، ولا لتناول الشاي، لكنه سيعود عند العشاء. وهكذا ينتهي يوم غيابه. لو كانت حافظة النقود معه لاشترى لهما بعضاً من الهدايا، عليه أن يعرف ما سيحضر لهما.

كراش!

دوى الرعد وسطع البرق معاً، وارتعشت الغيمة وكأنها كائن حي، وبددت خطوطاً من السديم لتصبح خلفهما. سأله سير (توماس براون): "هل أنت خائف؟".

-"وما الذي أخاف منه؟ ألا يزال الطريق طويلاً؟".

توقفت الجياد التي تجر العربة عندما انفجرت كرة من اللهب مجلجلة بدوي يصم الآذان، لكن من الواضح أنها صوت طرقات حداد. وتبددت الغيمة بأكملها.

-"آوه، اسمع يا سير (توماس براون)! لا، أقصد انظر، أخيراً لاح مشهد أمامنا. لا، أقصد اسمع. يبدو كقوس قزح!".

تلاشى الصوت واستحال إلى همهمة واهية. أسفل منهما أخذت همهمة أخرى بالتصاعد والانتشار على نحو مفاجئ وبشكل مطرد، كقوس آخذ بالتوسع دون أن يتغير. أخذ القوس يتسع على شكل عدة أقواس تبدأ من أسفل حوافر الجياد متجهة نحو السديم المتبدد.

-"لكن يا لجمالها! يا لألوانها! أين ستنتهي؟ إنها أشبه بأقواس قزح التي

يمكنك السير عليها كتلك التي نراها في الأحلام".

راح اللون والصوت يتعاظمان معاً. اتسع قوس قزح ليصير خليجاً هائلاً. اندفعت الغيوم تحته بحيث بات القوس يخترقها، ولا يزال يتسع ممتداً إلى الأمام غازياً الظلمة، إلى أن وصل إلى شيء بدا أنه أصلب من غيمة.

وقف الصبي صائحاً: "ماذا هناك؟ على أي شيء استقر عند ذلك الطرف؟".

على ضوء أشعة شمس الصباح بان أمامهم جرف وراء الخليج، جرف، أم أنه قلعة؟ تحركت الجياد، ووضعت قوائمها فوق قوس فزح.

صاح الصبي: "أوه، انظر! أوه، اسمع! تلك الكهوف، أم أنها بوابات؟ أوه، انظر! ما بين تلك الجروف عند سلسلة الصخور تلك. أرى أناساً! أرى أشجاراً!".

همس سير (توماس براون): "انظر إلى الأسفل أيضاً. لا تهمل عراف الجحيم".

نظر الصبي إلى الأسفل، خلف ألسنة اللهب المنبعثة من قوس قزح التي تلامس عربتهما. وازداد مشهد الخليج وضوحاً، ففي أعماقه يجري نهر دائم. تسللت حزمة من أشعة الشمس إلى الأعماق وسطعت على سطح بركة خضراء، وعندما مرا من فوقها شاهد ثلاث عذارى يصعدن إلى سطح البركة وهن يغنين ويلعبن بشيء يتلألأ كالخاتم.

ناداهن: "أنتن هناك في الأسفل، في الماء...".

فرددن عليه: "أنت هناك في الأعلى، فوق الجسر..".

وانطلقت الموسيقى لتصدح: "أنت هناك في الأعلى، فوق الجسر، نتمنى لك حظاً طيباً. الحقيقة في الأعماق، والحقيقة في الأعالي".

-"أنتن يا من في الأسفل، ماذا تفعلن؟".

أجابه سير (توماس براون): "إنهن يتباهين بما يملكنه من ذهب".

ووصلت العربة.

(3)

كان الصبي في حالة مخزية. جلس في غرفة نومه المقفلة في (أغاثوكس لودج)، يحفظ الشعر عقوبة له.

قال له والده: "يا ولدي! يمكنني أن أتسامح في أي أمر إلا الكذب". وضربه بعود الخيزران وهو يقول مع كل ضربة: "ليست هناك عربة، ولا سائق، ولا جسر، ولا جبل، لقد هربت من المدرسة. إنك ابن شوارع، كذاب". في بعض الأحيان يصبح والده قاسياً جداً، ورجته أمه أن يتأسف لوالده، لكنه لم يستطع أن ينطق بالأسف. لقد كان أعظم يوم في حياته بالرغم من العلقة التي نالها والشعر الذي أرغم على حفظه.

عاد مع مغيب الشمس تماماً. لم يكن سير (توماس براون) هو الذي يقود العربة، بل عذراء ممتلئة بمرح هادئ. تحدثا عن عربات الركاب، وعن عربات البروش واللندو. كم هو بعيد الآن ذلك الصوت الظريف، رغم أنه لم يمض على افتراقهما عند الدرب أكثر من ثلاث ساعات.

نادته أمه من الباب: "عزيزي، عليك أن تنزل إلى الطابق الأرضي، وأن تحضر الشعر معك".

نزل، ووجد السيد (برونز) في غرفة التدخين مع والده. لابد أنها دعوة لتناول العشاء.

قال والده متجهماً: "هاهو ذا المسافر العظيم. هاهو النبيل الشاب الذي سافر في عربة فوق أقواس قوس قزح في الوقت الذي كانت فيه الفتيات يغنين له". وتبسم معجباً بسخريته.

قال السيد (بونز) مبتسماً: "رغم كل شيء هناك شيء يشبه قليلاً ما يوجد في (واغنر). إنه لأمر غريب، بالنسبة للعقول الجاهلة، كيف يمكنك أن تجد وميضاً من الحقيقة الفنية. إن القضية تستهويني. اسمحوا لي أن أبرز قصة المتهم. كلنا كانت لدينا أفكار رومانسية في وقت من أوقاتنا، أليس كذلك؟".

قالت الأم: "استمع إلى لطف السيد (بونز)".

في حين قال والده: "حسن جداً. دعوه يسمعنا قصيدته، فهذا أفضل. سيذهب ليزور أختي يوم الثلاثاء، وستتولى هي معالجته من رحلة الدرب".

وانفجر مقهقهاً" أسمعنا قصيدتك".

بدأ الصبي بقوله: "واقفاً بمفردي وسط جهالة هائلة".

ضحك والده ثانية، وقهقه عالياً: "لقد كتبت من أجلك يا بني؟! (واقف بمفردي وسط جهالة هائلة). لم أعلم من قبل أن هذه الأشعار يمكن أن تكون ذات معنى. إنها تصف حالتك فقط. تول أمر الشعر يا (بونز)، أتسمح أن تسمع القصيدة منه بينما أذهب لإحضار الويسكي؟".

قال السيد (بونز): "نعم، أعطني كتاب (كيتس). دعه يسمعني قصيدة (كيتس)".

وهكذا بقي الرجل الحكيم والصبي الجاهل بضع دقائق وحدهما في غرفة التدخين.

-"واقف بمفردي وسط جهالة هائلة، أحلم بك وبـ (سايكليد)، كشخص يجلس على الشاطئ ويتوق لزيارة...".

-"صحيح تماماً. لزيارة ماذا؟".

قال الصبي: "لزيارة حوض الدلفين المرجاني في البحار العميقة". وانفجر بالبكاء.

-"هيا، هيا. لم تبكي؟

-"لأن، لأن كل هذه الكلمات التي لم تكن بالنسبة لي سوى جرسٍ موسيقي صارت الآن، بعد أن عدت، وكأنها تصف حالي".

وضع السيد (بونز) كتاب (كيتس) جانباً. إن الحالة مثيرة للانتباه أكثر مما توقع. قال مندهشاً: "حالك؟ هذه السونيتة[16] حالك؟".

-"نعم". ومضى في قراءة المزيد من الأبيات" نعم (دوماً، على شواطئ الظلمة يوجد نور، وعلى الجروف مروج عذراء). إن الأمر كذلك يا سيدي، كل هذه الأشياء حقيقة".

قال السيد (بونز) وقد أغمض عينيه: "لم أشك في ذلك أبداً".

-"أنت، إذن أنت تصدقني؟ إنك تعتقد بوجود العربة والسائق والعاصفة

(16) Sonnet: *سونيتة، قصيدة تتألف من أربعة عشر بيتاً.*

وتذاكر الإياب التي حصلت عليها مجاناً و....".

-"صه، صه. لا أريد سماع المزيد من حكاياتك أيها الصبي. قصدت أني لم أشك أبداً في جوهر الحقيقة الشعرية. ذات يوم، عندما تقرأ المزيد من الأشعار سوف تفهم قصدي".

-"لكن يا سيد (بونز)، إن الأمر كذلك. هناك نور على شواطئ الظلمة. شاهدته وهو يقترب، نور وريح". قال السيد (بونز): "إن هذا لسخف".

-"عندما كنت أتوقف! كانوا يغوونني طلبوا مني أن أتخلى عن تذكرتي. إنك لن تستطيع العودة إذا فقدت تذكرتك.

نادوني من النهر طلبوا مني أن أفعل ذلك، وبالفعل أغووني لأتخلى عنها، لأنني لم أشعر بالسعادة كما شعرت بها عند تلك الجروف. لكني فكرت في والدتي ووالدي، وأني يجب أن آخذهما إلى هناك، لكنهما لن يأتيا، رغم أن الدرب يبدأ من أمام منزلنا. حدث كل شيء كما حذرني منه الناس الذين التقيتهم هناك، وهاهو السيد (بونز) يكذبني كالآخرين. لقد نلت علقة ساخنة. لن أرى ذلك الجبل مرة ثانية".

قال السيد (بونز) وهو يستوي في كرسيه على نحو مفاجئ: "ما الذي قلته عني؟".

-"لقد أخبرتهم عنك، وعن ذكائك، وعن الكتب الكثيرة التي قرأتها، فقالوا لي [من المؤكد أن السيد (بونز) سوف يكذبك]".

-"هذا سخف وهراء يا صديقي الشاب. إنك تتكلم بوقاحة. أنا... سوف... سوف أحل القضية. لن أقول أية كلمة لأبيك. سأتولى معالجتك. في مساء الغد سأمر عليك هنا لآخذك في نزهة، وعند مغيب الشمس سوف نمشي في هذا الدرب المقابل لكم لنبحث عن عربتك، أيها الصبي الصغير السخيف".

بدا الاهتمام على وجهه، لأن الصبي لم يرتبك، بل أخذ يقفز في أرجاء الغرفة مغنياً: "يا لفرحتي! يا لفرحتي! لقد قلت لهم أنك ستصدقني. سنذهب معاً فوق قوس قزح. لقد أخبرتهم أنك ستأتي".

أيعقل أن تكون القصة حقيقية رغم كل شيء؟ (واغنر)؟ (كيتس)؟

(شيللي)؟ سير (توماس براون)؟ لاشك أن القصة كانت ممتعة.

في أمسية اليوم التالي، ورغم أن السماء كانت تمطر بغزارة، لم يتهاون السيد (بونز) في زيارة (أغاثوكس لودج). كان الصبي مستعداً، وهو يغلي من فرط الإثارة. يقفز بطريقة أثارت رئيس جمعية (ليتيراري سوساياتي). قاما بدورة حول شارع (بكنغهام بارك)، ثم، بعد أن تأكداً أن لا أحد يراقبهما، تسللا إلى الدرب، وبشكل طبيعي سارا مباشرة نحو العربة، لأن الشمس كانت تغيب.

قال السيد (بونز) مندهشاً: "يا للسماء! يا للسماء! يا للسماء الرحيمة!".

لم تكن العربة التي سافر فيها الصبي سابقاً، ولا تلك التي عاد بها. كانت هناك ثلاثة جياد، أسود ورمادي وأبيض، والرمادي كان أروعها. أما السائق، الذي التفت في لحظة الهتاف للسماء، فكان رجلاً شاحباً، ذا فكين مخيفين، وعينين غائرتين، وعندما رآه السيد (بونز) أطلق صرخة وكأنه قد عرفه، وأخذ يرتجف بشدة.

قفز الصبي إلى العربة.

صاح السيد (بونز): "هل هذا ممكن؟ هل المستحيل ممكن؟".

-"سيدي، اركب يا سيدي. إنها عربة رائعة. أوه. هاهو السائق واسمه (دان).. اسم ما".

قفز السيد (بونز) أيضاً، وصفقت هبة ريح باب العربة، وهزت الصدمة مصاريع نوافذ العربة الواهية، وهزت نوابضها.

-"(دان)... أرني، يا للسموات الرحيمة. إننا نتحرك".

صاح الصبي: "هواري".

اهتاج السيد (بونز)، لم يكن في نيته أن يُختطف. لم يستطع أن يجد مقبض الباب، ولا أن يدفع مصراع النافذة.

كانت العربة معتمة جداً، وعندما أشعل عود ثقاب كان الليل قد حل خارج العربة أيضاً، وأخذوا يتحركون بسرعة.

قال: "رحلة غريبة يمكن للمرء أن يتذكرها". راح يتفحص داخل العربة. كانت كبيرة، واسعة، ومصنوعة بنظام دقيق. كل جزء منها يناظر الجزء المقابل له. فوق الباب، الذي توجد قبضته خارج العربة، كتبت عبارة لم يفهم

الصبي منها شيئاً، لكن السيد (بونز) قال إن ما كتب هو محاولة لتقليد شيء ما. تجلجل صوته وكأنه داخل كنيسة. في هذه الأثناء صاح الصبي طالباً من السائق الشديد الشحوب تذكرتي إياب. ناوله السائق التذكرتين دون أن ينبس بأية كلمة. غطى السيد (بونز) وجهه بيده وارتجف مرة أخرى. همس قائلاً عندما أغلقت النافذة الصغيرة التي تعلوهما: "أتعرف من هو ذاك الشخص؟ إنه المستحيل بعينه".

-"حسن، إني لم أحببه كما أحببت سير (توماس براون)، إلا أنني لن أفاجأ إذا كان فيه الكثير من صفاته".

راح يضرب بقدميه منفعلاً، وقال: "الكثير من صفاته؟ لقد حققت أعظم اكتشاف في القرن عن طريق الصدفة، وكل ما تستطيع قوله إن الكثير من صفاته موجودة في هذا الرجل. هل تتذكر تلك الكتب المجلدة في مكتبتي، وقد نقشت عليها أزهار الزنبق الحمراء؟ هذا –ابق جالساً فإني أحمل إليك أنباء مذهلة– هذا هو الرجل الذي كتبها.

ظل الصبي جالساً بهدوء، ثم سأل بعد برهة من الصمت: "أتساءل إن كنا سنرى السيدة (غامب)؟".

-"السيدة...؟".

-"السيدة (غامب)، والسيدة (هاريس). إني أحب السيدة (هاريس). التقيتهما بمحض الصدفة. كانت علب قبعات السيدة غامب تتحرك بطريقة سيئة جداً فوق قوس قزح. سقطت كل الأزرار، وهوت تفاحتان من سريرها في الجدول".

صاح السيد (بونز): "في الخارج يجلس الرجل الذي ألّف كتبي المجلدة، وأنت تتحدث إلي عن (ديكنز) وعن السيدة (غامب)؟".

اعتذر الصبي قائلاً: "إني أعرف السيدة (غامب) جيداً. ولن أستطيع كبح جماح سعادتي في حال التقيت بها. لقد تعرفت إلى صوتها. كانت تحدث السيدة (هاريس) عن السيدة (بريغ)".

-"هل أمضيت يومك بأسره في صحبتها التي تشحذ الهمة؟".

-"أوه، لا. لقد تسابقنا. التقيت رجلاً صحبني إلى مضمار السابق. أنت

تركض، والدلافين تتقافز قريباً منك في البحر".

-"حقاً. هل تذكر اسم الرجل.".

-"(أخيل). لا، فقد جاء فيما بعد. (توم جونس)".

تنهد السيد (بونز) عميقاً وقال: "حسن يا ولدي، إنك تخلط الأمور بشكل فظيع من خلال تفكيرك بشخص مثقف انطلاقاً مما يناسبك. ينبغي على الشخص المثقف أن يعرف كل هذه الشخصيات، وأن يعرف ما يقوله لكل منهم. ينبغي عليه ألا يضيع وقته مع السيدة (غامب)، أو (توم جونس). إن إبداعات (هوميروس)، و(شكسبير)، وإبداعات الذي يمضي بنا الآن، وحده هي التي ترضي صاحبها. إنه لن يشارك في سباق، بل سيطرح أسئلة في غاية الذكاء". قال الصبي متواضعاً: "لكن يا سيد (بونز)، أنت ستكون شخصاً مثقفاً. لقد قلت لهم ذلك".

-"صحيح، صحيح. وأرجو ألا تخزيني عندما نصل. لا ثرثرة. لا جري. ابق قريباً مني، ولا تتحدث مع هؤلاء الخالدين إلا إذا تحدثوا معك. نعم، وأعطني تذاكر الإياب، إنك ستضيعها".

سلم الصبي التذاكر، لكنه شعر بشيء من المرارة. رغم كل شيء، فهو الذي اكتشف الطريق إلى هذا المكان. كان من الصعب عليه أن يكذبوه وأن يوبخوه. في هذه الأثناء توقف المطر، وتسلل نور القمر إلى العربة عبر شقوق المصاريع.

صاح الصبي: "لكن كيف سيتشكل قوس قزح؟".

فرقع السيد (بونز) بأصابعه، وقال: "لقد حيرتني. أتمنى أن أكون وسيطاً في قضايا الجمال أتمنى بحق الخير لو أني كنت بصحبة شخص موقر وغير متناقض".

عض الصبي على شفتيه. لقد اتخذ مائة من القرارات الصائبة. سيقوم بتقليد السيد (بونز) طوال الزيارة. إنه لن يضحك، ولن يركض، ولن يغني، ولن يفعل أي فعل سوقي كالأفعال التي لابد أنها أثارت اشمئزاز أصدقائه الجدد في المرة الماضية. سيحرص على لفظ أسمائهم بشكل سليم، وأن يتذكر من منهم يعرف الآخر. (أخيل) لم يعرف (توم جونس)، على الأقل حسب مقولة السيد (بونز). إن دوقة (مالفي) أكبر سناً من السيدة (غامب)، هذا ما

قاله السيد (بونز). سيكون واعياً، وصموتاً، وأنيقاً. لن يصرح بمجيئه لأحد، حتى عندما ينطلق الأعمى أملاً أن يحظى بفرصة لملامسة رأسه. كل هذه القرارات الإيجابية ذهبت أدراج الرياح؛ لأن العربة وصلت إلى قمة تل نور القمر، حيث تقع الهوة السحيقة وفوقها تنتصب الجروف القديمة الحالمة وقد مدت أقدامها في النهر الأبدي. قال متعجباً":

إنه الجبل! أصغ إلى النغمة الجديدة المنبعثة من الماء. انظر إلى نيران المعسكرات في الوهاد".

أخذ السيد (بونز)، بعد أن ألقي نظرة عاجلة، يركض قائلاً: "ماء؟ نيران معسكرات؟ هذا هراء سخيف. أمسك لسانك. لا يوجد شيء على الإطلاق".

تشكل تحت أنظارهم قوس قزح، لم يكن ناتجاً عن أشعة الشمس والعاصفة المطرية، بل من نور القمر ورذاذ النهر. وضعت الجياد الثلاثة حوافرها فوقه. إنه أجمل قوس قزح رآه في حياته، لكنه لم يجرؤ على البوح بذلك؛ لأن السيد (بونز) نفى وجود أي شيء. مد جسمه خارج العربة –إذ كانت النوافذ مفتوحة– وراح يدندن باللحن الصادر عن المياه الهاجعة.

قال السيد (بونز) فجأة: "مقدمة معزوفة (راين غولد)؟ من الذي علمك هذا اللحن؟" ثم ألقى نظرة من النافذة أيضاً. بعدئذ راح يتصرف بشكل مثير للاستغراب، فقد أطلق صيحة مخيفة وخر إلى الوراء على أرض العربة. راح يتلوى ويرفس بقدميه، وصار وجهه أخضر اللون.

سأله الصبي: "هل يسبب الجسر الدوار لك؟".

قال السيد (بونز) لاهثاً: "دوار! أريد أن أرجع. أخبر السائق".

لكن السائق هز رأسه رافضاً.

قال الصبي: "لقد وصلنا تقريباً. إنهم نائمون. هل أناديهم؟ سيسرون لرؤيتك فقد حضرتهم لذلك".

بدأ السيد (بونز) بالأنين. مروا من فوق قوس قزح القمري الذي راح يتلاشى من وراء عجلات عربتهم. يا له من ليل هادئ. من هو الحارس الواقف على البوابة؟

صاح وقد نسي مئات القرارات التي اتخذها: "إني قادم. إنني عائد إليكم،

أنا الصبي".

انطلق صوت ينادي: "الصبي عاد".

وكررت أصوات أخرى النداء: "الصبي عاد".

-"جئت بالسيد (بونز) معي".

ساد الصمت.

-"ينبغي أن أقول إن السيد (بونز) هو الذي جاء بي معه".

صمت عميق.

-"من الذي يتولى الحراسة؟".

-"إنه (أخيل)".

وعلى الممر الصخري، قريباً من منصة الجسر، شاهد شاباً يحمل درعاً رائعة.

-"سيد (بونز)، إنه (أخيل)، وهو مسلح".

قال السيد (بونز): "أريد أن أرجع".

تلاشى آخر جزء من قوس قزح، وصدحت العجلات فوق الصخر، وانفتح باب العربة. قفز الصبي خارجاً، لم يستطع المقاومة، واندفع لملاقاة المحارب الذي طأطأ فجأة وضمه إلى درعه.

صاح الصبي: "أنزلني يا (أخيل)، فأنا جاهل وسوقي، وعلي أن أنتظر السيد (بونز) الذي حدثتك عنه البارحة".

لكن أخيل رفعه عالياً. ربض فوق الدرع الرائعة، فوق أبطال ومدن محترقة، فوق كروم العنب المحفورة في الذهب، فوق كل عاطفة عزيزة، وكل فرح، فوق الصورة الشاملة للجبل الذي اكتشفه، وأحاطه بجدول دائم.

صاح محتجاً: "لا، لا. إني لا أستحق ذلك. السيد (بونز) هو الذي يجب أن يكون هنا في الأعلى".

لكن السيد (بونز) كان يتذمر، وصاح (أخيل) بصوت مرتفع: "قف منتصباً فوق درعي".

-"سيدي، إني لم أقصد أن أقف! شيء ما دفعي إلى الوقوف. سيدي، لمَ

تتلكأ، ليس هنا سوى (أخيل) العظيم الذي تعرفه".

لكن (بونز) صاح: "لا أرى أحداً. لا أرى شيئاً. أريد أن أعود. "ثم صاح مخاطباً السائق: "أنقذني! دعني أبقى في عربتك. إني أعاملك باحترام. لقد اشتريت كتبك. وضعت لها جلداً أنيقاً. أعدني إلى عالمي".

أجابه السائق: "إنني وسيلة ولست غاية. أنا الغذاء، ولست الحياة. قم بنفسك كما ذلك الصبي. لا أستطيع أن أنقذك؛ لأن الشعر روح، والذين يعظمونه عليهم أن يعظموه في الروح وفي الواقع".

زحف السيد (بونز) خارج العربة الجميلة. ظهر وجهه، وعليه إمارات دهشة فظيعة، ثم تبعت الوجه يداه، واحدة تمسك الدرجة، والأخرى تضرب الهواء. ثم بان كتفاه، ثم صدره، ثم بطنه. ومع صرخته: "أرى لندن." سقط.

سقط فوق الصخر القاسي الذي ينيره القمر. سقط على الصخر وكأنه يقفز في الماء. سقط من خلاله، واختفى، ولم يره الصبي بعد ذلك أبداً.

-"إلى أين هويت يا سيد (بونز)؟ ها هو ذا موكب جاء ليقدم لك مراسم الشرف وهم يعزفون الموسيقى ويحملون المشاعل. لقد استيقظ الجبل، واستيقظ النهر، وبعد مضمار السباق استيقظ البحر والدلافين، وكل هذا من أجلك. إنهم يريدونك...".

أحس بملامسة أوراق ندية على جبهته. لقد وضع أحدهم تاجاً فوق رأسه.

مقتطفات من (كينغستون غازيت) و (سوربيتون تايمز) و (راينز بارك أوبزيرفر):

تم العثور على جثمان السيد (بسيبتموس بونز) في حالة تشوه فظيع قريباً من مصنع غاز (بير موندي). وعثر في جيوب الجثة على محفظة نقود، وعلبة سجائر فضية، وقاموس صغير للفظ الكلمات، وتذكرتي ركوب.

ومن الظاهر أن هذا النبيل ذا الحظ السيئ قد سقط من ارتفاع شاهق. ويشك في أنه كان يمارس ألعاباً رياضية عنيفة. وستقوم السلطات بفتح تحقيق شامل في الموضوع.

"عن الإنكليزية".



حملة تطهير

الكاتب المقدوني:
ميتكو ماتسونكوف

■ ت:د. وليد السباعي ■

فـي تلـك الأيـام كـانوا يُلحقـون الأذى بالأبريـاء فقـط. كـان ذلـك أشـبه بقانون مقدّس وظلَّ الشابُ والفتاة مسافرين أسابيع عدَّة فـي القطار خـلال سهول ثلجية مملة في تشابهها. وفـي الخـارج تفجر الحجر من شدَّة البرد، تيارات هوائية دائرية عبثت بالثلج من دون انقطاع مانعة إيّاه من ملامسة الأرض. وزحـف القطـار بصـعوبة خـلال السـهول يبصـق سُـخامه الفحمـي بكثافة لونت السماء بالأسود.

بهذا القطار وجب عليك أن تهرب إلى مكان ما، مجهول الاتجاه، حتى تصل إلى نهاية العالم، وتستمر إلى أبعد من ذلك في طرق جديدة. حقيقة لم تعد حياة الإنسان تطاق في ذلك الزمن. كثيرة هي الحوادث البشعة التي كانت تحدث كل يوم. شك جماعي سيطر على العالم. وكل الذين لا يعرفون بشاعة مخالبه المميتة لن يستوعبوا هول الخوف والفظاعة التي كان يوقظها في أشد القلوب رحمة ورقة. لم يكن ثمّة شيء أو مخلوق إلاّ ويدور الشك من حوله لسبب ما. جميعهم كانوا مذنبين في أمر ما. واستطاعت يد دمويةً غير مرئية أن تهبط بغلظة على أي كتف لأي كان.. وفارت الكراهية والريبة خلال العالم مثل طاعون.

لقد أمكن تلخيص معنى الحياة لأولئك الذين ما زالوا يتشبثون بأنفسهم بكلمة واحدة: اهرب! خُضْ كالمعتوه طرقات لا نهاية لثلوجها. تسكع في هذا العالم ضائعاً حافياً وعارياً، جائعاً وأعمى: اهرب. اهرب حتى يتفصد الدم من جراح قدميك الطازجة. اهرب حتى يتجمد النفس في صدرك. اهرب.

لقد ابتدأ الحب بين الفتاة والشاب في لحظة تعيسة. ألم ينهش جنون الشك فؤاد الشاب أيضاً!؟. لقد كان بالرغم من ولهه بالفتاة مستعداً دائماً لإيجاد جانب مشين في علاقته بها.

يجوز، من أجل ذلك كانت رفيقته حزينة، يجوز، بسبب ذلك لم يكن سلوكها طبيعياً.

بداية كان القطار مزدحماً كسلة ممتلئة: رجال، نساء مع بقجهن. أطفال.. لحظتها ابتدؤوا يعتقلون. من فعل ذلك؟ لا أحد يعرف. إنما من يوم إلى يوم، ومن ساعة إلى أخرى، كان عدد الناس يتناقص في القطار فيحلُّ الصقيع أكثر فأكثر.

لقد انفجر القهر واليأس المترسبان في أعماق الشاب فجأةً. كان يجلس مع الفتاة في المقطورة الكبيرة شبه الخالية إلاَّ من بعضهم، يبحلق من خلال الزجاج المتجمد، حينما حدث ما هو أبشع:

–ثمَّة جواسيس هنا. – قال الشاب – ثمّة من يتلاعب بنا. من يشي بالأبرياء. حتى لم يبقَ منا سوى قلة قليلة، قليلة جداً. أقلُّ من عشرة.

وتابع وهو يقفز من مكانه: من يخوننا؟!

بدت كلماته كأنها آتية من مكان قصيّ. كأنّ كل تلك الوديان الثلجية القاحلة التي كانا يخوضانها مسافرين قد قفزت فجأة الآن وتوضعت بينه وبين الفتاة. نظر إلى الفتاة من دون أن يرمش، وسألها بوضوح وهدوء تامين:

–أتكونين أنتِ؟ إنك مضطربة دائماً. – وتابع فوراً – تبدين كإنسان ملطخ الضمير يخفي أمراً ما. في الوقت الذي تشفقين فيه عليّ ولا يطاوعك قلبك في أذيتي. اعترفي!.

من الصعب وصف ما جرى بعدها. بداية، نظرت الفتاة إليه مضطربة، ثم ذليلة، ثم خائفة. أرادت أن تقول أي شيء في الدفاع عن نفسها إلاَّ أنها لم

تستطع. أبرزت عنقها كغزالة جريحة، ربما لإحساسها بالدهشة والتجمد. رفعت رأسها عالياً وهزته يمنة ويسرة، قبل أن يرتمي على صدرها. وبنصف استدارة منها توجهت نحو الشاب، حتى لم يعد بالإمكان تفسير ملامحها.

تمعنت به متشنجة لحظات عدة، بوجه خائف ومنهك. في تلك اللحظة انتبهت إلى باب المقطورة وهو يفتح، فيتواجد أمامها شرطيان يصحبهما رجل بلباس مدني، كانوا قد شاهدوا ما حصل في المقطورة قبل قليل. وكان اهتمام الشرطيين واضحاً برجل قصير بدين، متعرق، مهمل إلى درجة القرف، متواجد في المقطورة، يكرر مستنجداً: لست المذنب.. لست المذنب..

–من المذنب إذاً؟ – سأل الشرطيان مستمرين بإسداء اللكمات اللئيمة إليه – من المذنب؟.. من المذنب؟!

تكور الرجل منكمشاً على ألمه، وجعر بملء صوته، لينهار أخيراً منهكاً وضائعاً أمام أقدام المهاجمين، قبل أن ينحشر مختبئاً تحتها، مدركاً أنه لا خلاص له ولا رحمة.

–من المذنب؟!

حرّك الرجل البدين رأسه بصعوبة وحينئذٍ، تماماً في تلك اللحظة، توقفت عيناه على وجه الفتاة المشلول المتقلص من رعبه.

–هذه هي المذنبة –تمتم الرجل البدين وهو يقفز كالمعتوه، هامراً كحيوان، جاعراً بقوة حماسة وضح من خلالها أن هذه الهستريا التي أصابته تتحوّل بسرعة إلى جنون.

–هذه هي المذنبة!

جرعة قوية من الصدق والإقناع كانت في كلماته تلك. لقد كان اعترافه مزلزلاً ومخيفاً إلى درجة استوعب فيها الشاب لتوه المآل: لقد ضاعت الفتاة. سيتهمونها. سينتزعونها من بين يديه المهدودتين. سوف يقتادونها.

وابتدأ الحب المشبع بذله حتى تلك اللحظة، الذي ملأه الشك بالمرارة، يتفتح الآن قوياً ونظيفاً في صدر الشاب. إلاَّ أن هذا الشعور كان باهتاً في وجهه الآخر إذا ما قورن بالندم الذي أحدثته اتهاماته لها. اتهاماته المميتة بالنسبة لها. فبدا كأنه يحترق في الوقت الذي لا مكان يودي بحياته إليه، ولا

أمل بمستقبل كان قد عوّل عليه كثيراً. لقد قامر بكل ذلك في لحظة المصير. أستل مسدسه، وابتدأ يطلق كأنه في كابوس فظيع. وقع الشرطي الأول، ثم انهار الثاني، ثم انكفأ الرجل البدين، قبل أن يسحب الشاب الفتاة بقوة راكضين في ممر القطار الضيّق الطويل.

من خلفهما لعلع صوت طلقين ناريين. من مطلق الرصاص؟! لم يعرف الشاب. ربما أن أحد الشرطيين كان جريحاً فقط. ربما كان جرحه سطحياً، فأصابت الطلقة الأولى الشاب في مرفقه، بينما اخترقت الرصاصة الثانية نقرة الفتاة فخرت صريعة.

وسط ضجيج المدينة الشاسعة تم القبض على الشاب فيما بعد. حصل ذلك أمام أحد البنوك. لقد اعتقله شرطيا القطار ذاتهما، يرافقهما الرجل البدين الذي ضرباه ضرباً مبرحاً حينها وأذلاه. تعجب الشاب وهو يرى أن أحداً منهم لم يكن ميتاً. وبما أنه كان قد أدمن المفاجآت فلم يتعجب من تواجد الرجل البدين معهما، الذي حينما تقدم نحوه لم يعرفه بداية. لقد بدا – إضافة إلى تصرفاته وبدانته – وديعاً وهو يقول بصوت هادئ لم يشبه أي جنون:

–إنني أعتقلك باسم القانون.

لم يسمع الشاب جيداً.

–إنني أعتقلك باسم القانون – كرر الرجل البدين.

واقتادوا الشاب بعدها مصفوداً بالحديد حول معصميه.

–ألن تبحث عن محام –قال أحد الشرطيين وهو يفرك راحتيه مضطرباً من أمر ما. قبل أن يسأل:

–والفتاة؟

تظاهر الشاب بعدم الفهم.

–ستجد هي الأخرى محامياً –قال الشرطي بلهجة تعاطف مع الشاب.

–عفواً.. ومن هو؟

–الإله الطيّب.. همس الشرطيّ.

مفاجأة كبيرة كانت بانتظار الشاب في حجرة التوقيف. ففي المكتب الواسع الغاصّ بأوراق متعفنة حيث زجوه، جلس فوق الطاولات ومن حولها

مسافروا القطار ذاتهم أو وقفوا.. الفتاة وحدها لم تكن بينهم.

وفي لحظة أصبح كل شيء واضحاً لديه: كل تلك الاعتقالات كانت كاذبة، كله خُلَّبيٌّ ومرتب سلفاً كعمل خُطط ونُفذ كي يخيفه.. لقد كان من المفترض أن يجبره اعتقال الناس الأبرياء على رد فعل سريع ومجنون يكون سبباً كافياً لاعتقاله. لماذا يطلبونه هو بالذات؟! لماذا يرومون صيده هو دون غيره؟! لقد بدؤوا بإحكام شبكة من حوله، كوّنها عدد لا يحصى من الرجال، بمهمات مختلفة، بدت غير ضرورية وغير معقولة أبداً. لقد كانت الفتاة الشخص الوحيد الحرّ في حقيقة الأمر. المخلوق الوحيد الذي لم يتم الاعتماد عليه في كل هذه المطاردة المحمومة. لقد كان تواجدها عقبة كأداء في طريق اعتقاله. وكان يمكن للكلمات التي وجهها إليها أن ترتد سهاماً إلى ظهره لو أنه قالها لشخص آخر. وبما أنه لم يعد ثمّة من مخرج آخر فقد قرر هؤلاء إخراج تلك المسرحية للرجل البدين، معتقدين أن قلّة حياء الشرطيين ستضطر الشاب إلى الانقضاض عليهما. وقد شاءت المصادفة وحدها، قبل الحادث الأليم، أن يبدأ الشاب العمل ضد نفسه: لقد أخاف الفتاة في لحظة اليأس تلك إلى درجة جعلت من السهولة بمكان ترجمة الفزع على وجهها بالشكل الذي سيعجب أعداءه وحصل كل ما تبقى كما يجب أن يحصل.

أحسَّ الشاب بشيء من الهدوء لاكتشافه اللغز الذي لم يفطن إلى وجوده قبلاً. وبكل إحباطه وتعاسته، وبكل الهدوء الذي ساد داخله بعدما تحجر لديه الإحساس بالألم منذ زمن، فقد امتلك الشاب في سجنه وقتاً كافياً ليتساءل فقط: لماذا يرومون اصطياد رأسي بكل هذا العنف؟! أأنا البريء الوحيد في هذا العالم؟!.

"عن المقدونية"



مسير
"سانتشو" الصباحي
بقلم : خلدون طانر

■ ت عبد القادر عبد اللي ■

تيكِ.. تيكِ.. طب.

تيكِ.. تيكِ.. طب.

يسير علـى الرصيف المشمس مستمتعاً بشعور التناغم. أحياناً يتلفّتُ فيما حوله. ومن أجل الوصول إلى السعادة التامة كان من الضروري لـه أن يرى هذا في النظرات المستغربة.

مرّ بجانبهما ثلاث فتيات متضاحكات متراقصات. عرفهن من روائحهن. طالبات في قسم الباليـة لكونسرفتوار الدولـة. هوليا تتردد علـى البيت كثيراً قبل ذهابها في بعثة إلى لندن. كانت تتدرب معهن. نظر إلى أرساغ أقدام الفتيات المبتعدات. ترى هل تنام تلك الأرساغ ليلاً مثل رسغي قدمي هوليا بوضعية أجساد راقصات الباليه؟

تيكِ.. تيكِ.. طب.

تيكِ.. تيكِ.. طب.

تبادل التحيـة مـع (غراف) الجاثم عند بـاب السفارة الألمانيـة. حُلق وبر (غراف) الطويل من الوسط إلـى المؤخرة، ونُفِشَ من الوسط إلـى الأمام مثل لبدة الأسد.

لم يغدُ سيئاً أبداً بشاربه الأبيض الذي يذكّر بالفيلد ماريشال (ماكينزن).

إلى جانب السفارة تقف المارسيدس التابعة لها. السائق والبستاني ينفخان عجلة السيارة الأمامية. أوصلا معنويات العجلة إلى حدها الأقصى نفخاً. جلس غراف مع القنصل في المقعد الخلفي. وبصوت متعال خاص بالسيارات ذات العجلات الأربع ابتعدت على الشارع.

تيكِ.. تيكِ.. طب.

تيكِ.. تيكِ.. طب.

وهل ثمة ما هو أجمل من المسير في جو غير ماطر؟ تعال انظر إلى الأرصفة وقد غدت كأنها ليست أرصفة. للكلاب ثقافتها، وأكابريتها، وأسلوب تفكيرها وطريقة حياتها مثلها مثل الناس، وهي متناسبة بقوة مع الأرصفة.

إذا سرق متعهد من المواد

تيكِ.. تيكِ.. طب.

تخرب تلك الطرف كلها

تيكِ.. تيكِ.. طب

فتخرب الكعاب

تيكِ.. تيكِ.. طب

ثم تنطرق الرؤوس

وتغدو الأنظمة متشابكة

بعدئذ يبدأ المتعهدون بسرقة المواد

تيكِ.. تيكِ.. طب.

في فسحة أول الشارع المؤدي إلى مجلس الأمة الكبير قابل (هدي) وجهاً لوجه. هذه (البيكنوثا) البيضاء الحزينة العينين عُقد على رأسها كما في كل مرة ربطة زرقاء. زوجة سيدها تقضي شتاءها في (سانت مورتتز) وصيفها في (بياريتز) ولكنها على الرغم من هذا امرأة نحيلة ذات ساقين مثل عودي كبريت. طبيب نفساني من (زيورخ) نصحها بأن تصرخ نحو كلبتها مفرغة ما في داخلها، وتحسنت بهذا الأسلوب من التداوي، ولكن (هدي) المسكينة

صارت مريضة عصبية. كلاب الشوارع غير العارفة بحكاية (هدي) يغمزون لها بأعينهم ويفسرون إيقاع مشيتها بشكل خاطئ محركين مؤخراتهم، معلقين عليها.

تيكِ.. تيكِ.. طب

تيكِ.. تيكِ.. طب

تيكِ.. تيكِ

تيكِ.. تيكِ؟؟

تأخر سانتشو كثيراً بانتباهه إلى إيقاع مسيره الذي لا يتضمن (طب)، ولعل هذا بسبب شروده. بعد أن دار دورتين في المكان طأطأ رأسه نحو الأرض، وعاد مسرعاً، توقف والد هوليا ليحدث أحدهم!.. ومن يكون هذا؟

على الرغم من أن بنطاله قد خرج من تحت يدي خياط جيد، ولكنه ينسدل مثل سروال.

هذه هي المرة الأولى التي يرى فيها حذاءه الذي يعطي شعوراً بأنه يشبه (المركوب) على الرغم من أنه أوربي. رفع رأسه ونظر. أدرك الأمر حين رأى المعطف المصنوع من وبر الجمل والقبعة المستديرة. يجب أن يكون هذا الرجل محامي إحدى النواحي ومن نواب البرلمان الجدد. ولو نُظر إلى اللعاب المتطاير من فمه يُدرك أنه يتحدث في السياسة، أو يحاول إغراق أحدهم. والد هوليا لا يتكلم. كان في وضع المتربّص لإيجاد ثغرة في حيث ا لرجل ليفتح موضوع تأمين عملة صعبة لهوليا. بدأ سانتشو يذهب ويجيء مكوكياً على مبعدة خطوتين من طرف الرصيف وكأنه محصور سيتبّول بين قوائمه الأربع. كان يحاول خلق جو من التململ داخل ساحة رؤية والد هوليا. ذهب. نبح عند كاحلي الرجل. كان النائب محامي الناحية شارداً إلى حد أنه لم يخطر بباله أن يخاف. يا للثرثرة، ويا للثرثرة. يبدو أنه ثمة تخاطر عن بعد في هذه الدنيا على الأرجح.

قابل (ألتس) لحظة خطرت بباله. ولكن هذا ليس تخاطراً عن بعد. يمكن أن يكون نوعاً من الربط برائحة غليون حكمت بيك التي يمكن شمها عن بعد كيلومتر. إن صبية حكمت بيك الباكستانية الأصلية هذه تشكو من ألم فيما بين عصعوصها وفخذها بشكل مستمر منذ ضربها التيار الكهربائي حين

لعقت مأخذ الكهرباء. كم ضعفت المسكينة؟!

عيناها الفاقدتان بريقهما، ووبرها المتهدل تماماً يجعلها تشبه ولداً مرتدياً سترة أبيه. يجب أن تكون قادمة من المستشفى أيضاً. تعالي إلى الدنيا بعملية قيصرية في مستشفى خاص في لندن، بعد ذلك انتظري ساعات في الدور خلف الكلاب الشاردة في مستشفى كلية (حاجتبة) للطب البيطري. يبدو على (ألتس) أنها حزينة من هذا الوضع أكثر من حزنها للمرض. يا لعقلها هذا، يا لعقلها. كوني معافاة ولتكوني أينما تكونين.

تيكِ.. تيكِ.. طب.

تيكِ.. تيكِ.. طب.

تاك.

لا بد أن موضوع العملة الصعبة المؤجل قد نوقش، فقد بدا على والد هوليا السعادة. صار يصفّر، وبعد أن كان ممسكاً شمسيته من منتصفها منذ خروجه من البيت صار يلوّحها في الهواء مع كل خطوتين ثم يسندها إلى الأرض. ولأنَّ صوت (تاك) الذي تحدثه الشمسية أضيف إلى التفعيلات الأربع السابقة أخذ المسير المتوافق إيقاع (سنكوبة):

تيكِ.. تيكِ.. طب.

تيكِ.. تيكِ.. طب.

تاك.

تيكِ.. تيكِ.. طب.

تيكِ.. تيكِ.. طب.

تاك.

أمام حديقة (غوفان) قابل (غريهوند) التابع للسفارة البلجيكية. وكما في كل وقت يسير خلفه خادم مرتدياً بذة. الأختان (إيزابيلا) و (ميريلا) لم تكونا الحسناوين الأكثر عصفاً في المجتمع الدبلوماسي فقط بل في مجتمع كلاب أنقرة الراقي كله. لكلتيهما شامتان فاحمتان إغراؤهما لا يقاوم. استخدمت صورهما أغلفة لمجلات الكلاب العالمية ذات الألوان الأربعة كما استخدم جسر (حديقة الشباب) والنصب المقام في ساحة الأمة أو كثير من الرسوم

الشخصية المستخدمة خلفية خشبة مسرح دار الأوبرا. في أثناء مرورهما بجانب (سانتشو) حيتاه تحية غير واضحة تماماً. تبدوان بعيونهما الذابلة وبطنيهما الناهضين وقوائمها الطويلة لا تمشيان بل تقودان بجسديهما أغنية (الليفرو موديراتو)[17]

انفعل سانتشو حين رآهما من بعيد. ولكنه الآن فجأة شرد ثم نظر إلى مكان آخر مبدياً أنه رآهما حين مرّ بجانبهما فردّ تحيتهما ردّاً مفعماً بالحساسية. حين تركت الأختان خلفهما رائحة عطر الكلاب الخاصة الممزوجة بريح الأنوثة وابتعدتا، شعر سانتشو بضرورة السير عند جذع الشجرة. ولكنه وجد أن هذه الحركة لا تتناسب مع أسلوب تحية من عاش يومه. على الأصح فإن ما منعه هو اعتقاده بأن من سيراه من معارفه سائراً عند جذوع الأشجار يشمشمها سيظن أنه من الكلاب المهووسة بالشهية.

تيكِ.. تيكِ.. طب.

تاك

عليه أن يفكر بأمور أخرى، عليه أن يفكر بأمور أخرى.

تيكِ.. تيكِ.. طب.

تاك

ومن أجل إبراز صوت (تاك) هذا بدأ سانتشو يرفع أنفه الرطب إلى الأعلى بحركة رأس قوية حين يلامس رأس الشمسية الأرض. فيما بعد انضم بمتعة إلى هذا الإيقاع ذيله المعوج. كان يرافق الإيقاع بلوي ذيله مع التكة الأولى إلى اليمين ومع التكة الثانية إلى اليسار. بعد زمن طويل اكتشف اشتقاقات متعددة. مرتان متتاليتان إلى اليسار، ومرتان متتاليتان إلى اليمين.

بدأ ينظر إليه القادمون والعابرون. ولكي يدهشهم سانتشو استمر جاداً جداً بحركات تأكيد الإبراز العجيبة تلك. وكان يمسك نفسه عن الضحك بصعوبة لأنه يلاحظ جيداً جداً تعبير الدهشة لدى الناظرين المعتقدين أنه مجنون. لحظتئذ لمحت عيناه (سمير أميس) وقد أخرج لسانه البني اللون ويراه السيد المستشار، ولحس رأس أنفه. ما فكر فيه هو السخرية منه. إنه يرتدي

---

[17] *إيقاع موسيقي سريع راقص فرح أصلاً ومخفف (م).*

صدارة ذات تقطيعات مربعة غير منسجمة مع وبره، وفي قوائمه (بابوج) فضي على الرغم من أن الجو غير ماطر. اسخر من نفسك يا مسخرة.

تيكِ.. تيكِ.. طب.

تاك.

هبت ريح عجيبة تشبه الريح الشرقية. الشمس الآن تحتجب تارة وتظهر تارة.

انتبه لوجود (كاستور) أمام بناء الهلال الأحمر. كاستور نظر إليه متعجباً بداية ثم مؤنباً. هزّ رأسه إلى الجانبين. أغمض عينيه وفتحهما. بدا عليه أنه يغلّب اللا حلم على ما رآه. لم يتعلم كاستور قواعد البروتكول منذ الصغر فهماً، بل كان استعراضياً كبيراً، ورقيقاً بشكل بارز مثل النواب وأعضاء مجلس الشيوخ الجدد أو الدبلوماسيين الريفيين الذين حفظوا هذه القواعد من الكتب بعد مرحلة معيّنة. على الرغم من هذا في بعض الأحيان التي يشرد فيها أو ينفعل لا يستطيع إخفاء جدلية أن أمه كلبة راعٍ. ولكي يدهش سانتشو كاستور حين كان ماراً من أمامه إلى حد الصدمة، أضاف إلى عملية إبراز الإيقاع شخيراً:

تيكِ.. تيكِ.. طب.

تيكِ.. تيكِ.. طب.

خرررر.. تاك

تيكِ.. تيكِ.. طب

تيكِ.. تيكِ.. طب

خرررر.. تاك

في تلك اللحظة تماماً ظهرت أمامه كلاب كلية الشرطة المتدربة العائدة من التدريب الصباحي. كلها كانت بمنتهى الحيوية والنشاط، ومتغذية بشكل جيد. من ناحية الانتباه فإن سانتشو انتبه إليها ولكنه لم يستطع إقناع نفسه بإنهاء هذه اللعبة. فجأة توقف كلبا الشرطة الماشيان في مقدمة الطابور. تطلعا باشتباه أن في هذا الأمر ما يريب. لقد غدت في الأيام الأخيرة تشتبه ببساطة أكبر في كل شيء. حين توقفا، توقف الطابور كله. كلها تتطلع إلى

الشرطي الضخم ذي الشارب الأسود الذي يسير أمامها، وتنتظر الأمر منه.

سانتشو يحب الكلاب كلها. كان يجد جانباً محبباً في كل كلب بدءاً من (سيربيروس) الجد الأسطوري لكلاب الحراسة إلى كلاب مبشري (سانت برنارد) وبدءاً من كلب كتب القراءة الكلاسيكية (لاسي) من مدينة (يورك شيرة) مضرب المثل في الأمانة الذي لا يُنسى انتهاء بالكلاب المتسولة في مطاعم شارع (أنفارتالر). ولكنه يغتاظ كثيراً من نوعين من الكلاب:

كلاب الصيد أولاً، وكلاب الشرطة ثانياً، هذه المخلوقات المرائية، المخبرة، الممسحة للجوخ، الرامية ضحاياها عند أقدام أصحابها وتقف باستعداد منتظرة أن يمنوا عليها بعطاء ما هي بقعة سوداء في التاريخ الكلبي. ولأنه لم يستطع إخفاء هذه الاستهانة في نظرته- أو على الأصح لا يخفيها عن سبق إصرار- فقد كانت علاقته مع كلاب الصيد والشرطة دائماً متوترة.

تيكِ.. تيكِ.. طب

تيكِ.. تيكِ.. طب

خررر.. تاك

تيكِ.. تيكِ.. طب

تيكِ.. تيكِ.. طب

خرررر.. تاك

توقفت كلاب الشرطة ناصبة قوائمها الأمامية. وبدأت الثمانية تشخر وكأنها جوقة.

كان سانتشو يقترب منها تدريجياً. على الرغم من أن حدسه يقول له:

"أوقف هذه اللعبة وكفى" فإن كرامته الذكورية تقول له: "استمر، لا تهتم". أغمض عينيه. ليكن ما يكون. ألم يبدأ؟ يمكن أن يموت ولا يقطع التيك تيك طب خررر تاك.

ولم يقطعها. فجأة أمر معلم الكلاب الشرطي الضخم ذو الشارب الأسود الكلاب بالمسير. بقيت كلاب الشرطة منسجمة. استمرت في طريقها وهي تشخر. ولكن الكلب الذئبي الأبرش الوجه، الأحمر العينين في مؤخرة الطابور التفت ناظراً إلى سانتشو كأنه يتمعن في وجهه لينتقم منه فيما إذا رآه في

خلوة.

تـنفس سانتشـو الصـعداء حـين ابتعـدت. يمكـن أن يهـز مكانتـه تبـادل الشخير والعراك مع كلاب الشرطة في هذا الوقت إذ تخرج الكلاب الراقية إلى سوق شارع أتاتورك، وفي هذا المكان الأشد ازدحاماً. قلبه يخفق على أشده تحت تأثير الانفعال السابق. لهذا كان يحافظ على إيقاع (طب) الذي يحدثه والد هوليا بصعوبة بالغة. حسنٌ أن والد هوليا توقف أمام بائع الصحف. المرحلـة الأولـى مـن المسـير الصـباحي تمتـد مـن شـارع (غورَمَـة) إلـى بـائع الصحف هذا في إحدى زوايا منطقة الصحية.

اشترى والد هوليا مجلة وجريدتين. بعد ذلك مدّ حذاءه أمام ماسح أحذية غجري. بدأت الفرشايات بالذهاب والمجيء. والد هوليا فتح جريدته وبدأ يقرؤها. في تلك الأثناء طيّر الجريدة هواء قادم من الشارع المقابل حيث دكاكين شواء اللحم، والهواء محمل برائحة البقدونس بالبصل. هرع سانتشو، وداس فوق الجريدة. في المكان الذي داست قائمته عليه ثمة صورة لوزير الماليه. وجه الرجل مقطب وكأن ذلك التقطيب غير ناجم من عدم كفاية المساعدة الأمريكية، بل لأنه تألم نتيجة دوسة سانتشو.

الولد الغجري يلّمع حذاء والد هوليا بالمخمل محدثاً صوتاً. بعد أن أنهى هذا العمل عبر إلى الطرف الآخر متجهاً إلى (قواقلي درة).

أمـام شـارع فنـدق (باريقـان) بـدت علـى الرصـيف مصـادفة– إحسـاس سانتشو لم يقتنع بهذه المصادفة –سلمين خانم مع كلبها (ديوجين) من نوع (دانوفا). ارتدت سلمين خانم سترة جبلية سميكة، وفي قدميها نعلين رياضيين دون كعبين. بدأا بالمسير معاً. ديوجين كلب هادئ وأليف وصابر أكثر مما يجب ككلاب الدانوفا كلها. تعرف إليه سانتشو تحت المنضدة في وليمة أقامتها سلمين خانم. كانت سلمين خانم قد خلعت نعلها الأيسر لتمنح قدمها الظريفة فرصة التنفس قليلاً. فجأة قرّب والد هوليا قدمه بهدوء إلى جانب قدمها. خطفت المرأة قدمها ذات الجورب. ولكن الرجل أمسك بقدمها الأخرى كأنه حبسها بين قدميه. ارتجفت ركبة المرأة، تبادل النظر ديوجين وسانتشو. كان والد هوليا قد احتجز ركبة المرأة بين ركبتيه، وكأنه بدأ يهدئها. الحديث دائر فوق الطاولة. التقط سانتشو نعل سلمين خانم المخلوع وبدأ يلعب بعقدته.

عينـه علـى فخـد المرأة المحبـوس. أدار ديـوجين ظـهره للأفخـاذ، ومـدد قائمتيـه الأمـاميتين، وأسـند إليهمـا رأسـه، وأغمـض عينيـه. حـين أنهـى الخـادم تقـديم الهليـون[18] أسـقط والد هوليا منديلـه، وعندما انحنـى ليتناولـه داعـب رسـغ قدم سلمين خانم النحيل بحركة ناعمة من يده... حينئذ عمل سانتشو ما لم يعملـه في حياتـه. عضّ يد والد هوليا. أطلق الرجل صرخة ناتجة عن دهشة كبرى كأن تمطر من الأسفل إلى الأعلى أكثر مما هي ناتجة عن شعوره بالألم.

انحنـى، ونظـر إلـى تحت الطاولـة. كـان سانتشو قد هرب من هنـاك من زمن طويل آخذاً معه نعل المرأة. في أثنـاء هذا كانت سلمين خانم تبحث عن نعلها بقدمها. لسبب ما وجدت أنـه من غير المناسب أن تنحني وتنظر إلـى هنـاك. بينمـا كـان يتـابع مـا يحدث من حيث يختبـئ تحت الكنبـة شـعر بـنَفَسٍ دافئ عند رقبته. كان ديوجين يداعب ظهره بإحدى قوائمه، وينتزع النعل بفمه. أراد سانتشو أن يقاوم لكنـه لم يحتمل نظراتـه المتوسلة وعينيـه الرطبتين. ترك النعل. وأخذه كلب (الدانوفا) كمثـال لتسـامح ذوي القوائم الأربـع. ولحظـة أُكل الفريـز بالكريمـا والجميـع علـى وشـك النهـوض تركهـا عنـد قـدم الخـانم. فهـم سانتشو مقدار تعرّق المرأة انفعـالاً من رائحتها قبل ذهابـه لملامستها بكثير. والآن تذكّر هذه الأمور وهو يسير جنباً إلـى جنب مـع ديـوجين. وبمقدار مـا يمكن أن يُعزى تصرّف ديوجين إلى فلسفته، يمكن أن يُعزى أيضـاً إلـى اعتيـاده هذا الأمر نتيجة كثرة وقوعه في مواقف مشابهة. وهذا مثلاً جعله يفكر بـالأمر كثيـراً. كـان سيسـأل ديـوجين عن هـذا فـي الجـو الـذي تسـير فيـه اربـع أرجـل بجانـب بعضـها البعض. من الواضـح تمامـاً أن ديـوجين لـن يجيـب علـى هـذا السؤال بوضوح. وفي اللحظة التي سيسأل فيها تصـافحت يد والد هوليا وخـانم ديوجين، وافترقا.

تيكِ.. تيكِ.. طب

تيكِ.. تيكِ.. طب

أين الـ (تاك)؟

وهل المسير مسافة خمسمائة متر مـع سلمين خانم أقل متعة من تـأمين قطع أجنبي لهوليا على مدى سنتين؟

---

[18] بصل نبات من فصيلة الزنبقيات يؤكل (م)

أين الـ (تاك)

أين الـ (تاك)

إنـه لا يعـرف كلبـاً يبـدي التواضـع مثـل ديـوجين، ويسـتطيع البقـاء دون تصنّع على الرغم من التواضع الذي يبديه.

اكتفى بالتيك تيك طب حين قطع الأمل من (تاك)

يمكنـه أن يتخلـى عن (طـب) عند الضـرورة، ولكن ترى هل يمكن لوالد هوليا الاستمرار (تيـكِ.. تيكِ)؟ لا أعتقد أبداً. إن هذه العلاقـة الأكثر تداخلاً والتي لا يمكن حلها بين الإنسان أكثر المخلوقات إنكاراً للجميل والكلب أكثر المخلوقات إخلاصاً والقديمة قدم تاريخ الحياة لا تنبع من كون الكلب بحاجة إلى الإنسان بل من كون الإنسان بحاجة إلى الكلب.

تيكِ.. تيكِ.. طب

هذه هي القضية كلها.

تيكِ.. تيكِ.. طب

هذه هي القضية كلها.

حسـنٌ، هل يسـتحق الإنسـان هذا الإخـلاص كلـه؟ هذا موضـوع مختلـف تماماً.

أتعتقدون أن إخلاص (ديوجين) لسلمين خانم نابع من امتداح الإخلاص إلى ذلك الحد في المواعظ والمدارس؟ لا، لا. لأضحك إذن.

تيكِ.. تيكِ.. طب

لأضحك إذن.

الإخـلاص بالنسبة إلينـا نحـن الكـلاب يؤمِّنُ تكـاملاً معنويـاً، وهـو مَمْسَـك يحمينـا مـن التنـاقضـات فـي دواخلنـا، ويخلـق اطمئنانـاً نفسـياً لا يمكـن تخريـب توازنه.

الإنسان أداة فقط.

تيكِ.. تيكِ.. طب

الإنسان أداة فقط.

هذه هي القضية كلها.

الناس يفسرون الأمور عكسياً كما يعملون في أغلب الأوقات. ويصل هذا إلى حد اعتقادهم بأنهم يدمغون كلابهم بدمغاتهم. مع أنه يمكن ألا يكون كلب دبلوماسي متعالياً دائماً. كما يمكن لكلب عسكري أن يكون فيلسوفاً. لقد شهد شخصياً كلب بروفيسور يشعر بالخجل لعدم معرفته طريق المكتبة. إذا لم يكن الدفاع عن وجود شخصيات مختلفة للكلاب، وحتى معاكسة لأسيادها إنزال الكلاب إلى درجة الإنسان فما هو إذن؟

الغيوم السوداء تتراكم في السماء، أظلم الجو ناحية (تشانقايا) إلى ما يشبه الليل.

تكاثرت الرياح فجأة

أبرقت، وأرعدت بصخب مرتفع

سرّع والد هوليا خطواته

تيكِ.. تيكِ.. طب

تيكِ.. تيكِ.. طب

المسير السريع جعل ذهن سانتشو متشابكاً. برق آخر قدح في الجو.

عليك أن تكون في غابة في هذا الجو، وتخرج إلى المسير فوق الأوراق الجافة، والجافة جداً، الصفراء، والبنية، والحمراء، والنحاسية، والخضراء الفاتحة، والزيتية وتكسرها في أثناء المسير. وحدك. سامياً مع كل خطوة وسط الوحدة الرائعة.

تيكِ.. تيكِ .. طب

والد هوليا يهرب كيلا يدركه المطر. أين حالته تلك التي كان يبدو فيها واثقاً من نفسه، بشوشاً، يطأ الأرض بثقة؟

إنها لن تمطر. لو كانت ستمطر لشعر سانتشو برائحة المطر ثم إن هذه الرياح ستبعد الغيوم، وهذا واضح تماماً. مع أن الإنسان منذ نهض على قائمتيه الخلفيتين فقد إحساسه الداخلي الغريزي واعتمد على العقل لا يستطيع الانتباه حتى إلى هذا. لم يصل إلى العقل تماماً، كما أنه هدم جسور الإحساس الغريزي. بقي في الوسط مثل معجون اللصق.

إنه يسير متشنجاً على الرغم من عدم وجود خطورة. إذا شهد قدحتي برق أو رعدة سيجد أن السلامة قد هربت.

يهرب الإنسان حين يجد نفسه متضايقاً.

اهرب بابا اهرب.

اهرب بابا اهرب.

إغلاق لدرفات النوافذ الخارجية بإحكام. لجوء إلى الخيالات والذكريات، أو استهلاك وسط طبيعة تحرق الحياة من طرفيها.

اهرب بابا اهرب.

كان الواصل أولاً إلى باب الحديقة هو والد هوليا. عبرا الحديقة، وصعدا الدرج. فتح الرجل الباب بالمفتاح.

ثمة مذياع دائر في الداخل. تقدما على السجادة التي اختزنت الدفء داخلها جيداً. لم تشعر والدة هوليا بمجيئهما. كانت تتكلم على الهاتف بميوعة. حين انتبهت إليهما شعرت فجأة –لسبب ما– بالخوف الشديد. ولسبب ما أيضاً أغلقت الهاتف بسرعة. جاءت وقبلت زوجها.

اعتادا هذا كلما عاد الرجل من الشارع، على أن هذا يوثّق أواصر المحبة.

جثم سانتشو على الأرض. بدأ يحك رقبته بقائمته الخلفية اليسرى.

بعد ذلك نظر مطولاً إلى والد هوليا ووالدتها. خطر بباله أن يقول شيئاً، ولكنه... لم ينبح، قفز، جلس على الكنبة التي في الزاوية، ألقى نظرة إلى الخارج عبر النافذة.

على الرغم من أن الوقت ظهراً ولكن الأرجاء كلها في ظلمة مساء حزينة. ألف بريق ناحية التشانقايا لا يساوي شيئاً.

كأنه ثمة عملاق يقدح قداحته خلف هذه الجبال، ولكنه لا يستطيع إشعال سيجارته بأي شكل.

" عن التركية"



القارة الثالثة والأخيرة

تأليف: جمبا لاهيري

■ ترجمة: حصة منيف ■

"القارة الثالثة والأخيرة" هي إحدى قصص مجموعة "مفسر الأوجاع" للكاتبة جمبا لاهيري" هندية الأصل، أميركية الجنسية. وقد فازت هذه المجموعة بجائزة "بوليتزر" للعام 2000 وهي أهم جائزة أدبية تمنح في الولايات المتحدة.

تجدر الإشارة إلى أن أعمال لاهيري نالت جوائز عديدة من بينها جائزة "بن /همنجواي"، وجائزة "إديسون /ميتكالف" المقدمة من الجمعية الأميركية للفنون والآداب، وجائزة "النيويوركر" لأول عمل أدبي في عام 1999.

تقول "جمبا لاهيري" عن قصتها هذه: "أبي رجل صامت، غير أنه كان يردد طوال حياتي قصة واحدة بانفعال واضح، ألا وهي قصة حياته في كمبردج بولاية ماساشوستس الأميركية في صيف عام 1969 في بيت امرأة بلغت من العمر (103) سنوات.

***

غادرت الهند في عام 1964 وأنا أحمل شهادة في التجارة وما يساوي عشرة دولارات في تلك الأيام. ولمدة ثلاثة أسابيع أبحرت على متن سفينة الشحن "إس إس روما" في قمرة بالدرجة الثالثة بمحاذاة محرك السفينة، حيث عبرت بنا بحر العرب ثم البحر الأحمر ثم البحر الأبيض المتوسط إلى أن

وصلنا إلى إنجلترا في النهاية. سكنت في شمالي لندن في منطقة "فينزبري بارك" في بيت يحتله بالكامل عزاب بنجاليون مفلسون مثلي، حيث يسكنه عادة درزينة منهم، وقد يزيد عددهم أحياناً وكلهم يجاهدون لكي يتعلموا ويؤسسوا لأنفسهم حياة في الخارج.

كنت أحضر محاضرات في كلية لندن للاقتصاد وأعمل في مكتبة الجامعة لكي أتدبر أموري، وكنا نعيش كل ثلاثة أو أربعة أشخاص في غرفة واحدة، نتشارك في مرحاض واحد شديد البرودة ونتناوب طبخ قدور من الكاري بالبيض نأكله بأيدينا على طاولة مغطاة بورق الجرائد. وباستثناء عملنا لم يكن لدينا إلا القليل من المسؤوليات.

وفي أيام عطلة نهاية الأسبوع كنا نتجول حفاة ونحن نرتدي بيجاماتنا التي نحكم ربط سروالها بخيط. نشرب الشاي وندخن سجائر روثمان أو نتوجه إلى منطقة لوردز لنتفرج على مباريات الكريكت، وفي بعض أيام نهاية الأسبوع يمتلئ البيت بالمزيد من البنجاليين الذين كنا قد صادفناهم لدى باعة الخضار أو في القطار. وفي هذه الحالة نعد المزيد من الكاري بالبيض، ونتفرج على أفلام على جهاز سينما من نوع جروندينج، وننقع أطباقنا المتسخة في حوض الحمام. يخرج أحدهم من البيت بين آونة وأخرى ليعيش مع امرأة قررت عائلته هناك في كلكتا أن عليه أن يتزوجها. في عام 1969 حين كنت في السادسة والثلاثين من عمري ثم ترتيب زواجي أنا. وخلال الفترة نفسها عرضت عليّ وظيفة بدوام كامل في أمريكا في إدارة المعالجة في إحدى مكتبات جامعة إم آي تي (MIT). كان الراتب سخياً بما فيه الكفاية بحيث يمكّنني من إعالة زوجة، وقد كان شرفاً لي أن أعمل في جامعة مشهورة على نطاق العالم كله. وعلى هذا حصلت على تأشيرة إقامة "الجرين كارد" من الدرجة السادسة، وأخذت أستعد للسفر إلى بقعة أكثر بعداً.

بحلول ذلك الوقت كان لديّ من المال ما يكفي لكي أسافر بالطائرة. طرت أولاً إلى كلكتا لحضور زفافي، وبعد أسبوع واحد طرت إلى بوسطن لأبدأ عملي الجديد. أثناء رحلتي في الطائرة قرأت دليل الطلاب إلى أميركا الشمالية، وهو مجلد كنت قد اشتريته قبل مغادرتي لندن بمبلغ سبعة شلنات وستة بنسات من شارع "توتنهايم كورت رود"، 'إذ على الرغم من أنني لم أعد

طالباً غير أن ميزانيتي تماثل ميزانية طالب. تعلمت من الكتاب أن الأمريكيين يقودون سياراتهم على الجانب الأيمن من الطريق وليس الجانب الأيسر، وقد أبلغني الكتاب أن "وقع الحياة في أميركا يختلف عما هو عليه في بريطانيا كما ستكتشف في وقت قريب. كما يشعر كل امرئ بأنه عليه أن يصل إلى القمة وعليك ألا تتوقع الحصول على كوب من الشاي الأنجليزي". حين بدأت الطائرة تهبط فوق ميناء بوسطن تلا الطيار بياناً عن حالة الطقس، وعن التوقي. كما أعلن أن الرئيس نيكسون منح الأميركيين إجازة قومية إذ أن اثنين من الأميركيين نزلا على سطح القمر. وقد صفق عدد من الركاب لهذا النبأ وصاح أحدهم عبر ممر الطائرة: "ليبارك الله أميركا!"

ورأيت عبر الممر امرأة تصلي.

قضيت ليلتي الأولى في نُزُل جمعية الشبان المسيحيين في "سنترال سكوير" بكامبريدج، وهو نزل رخيص ينصح به الدليل، ويقع على بعد مسافة يمكن قطعها بالأقدام إلى جامعة "ام آي تي". كانت الغرفة تحوي سريراً خفيفاً نقالاً ومكتباً وصليباً من الخشب عُلقّ على أحد الجدران، كما ثُبّتت على الباب لافتة تقول ابن الطبخ ممنوع منعاً باتاً. هناك نافذة عارية تطل على شارع "ماساشوسيتس أفينيو"، وهو طريق رئيسي تسير فيه المركبات بالاتجاهين، وأبواق السيارات تزعق واحداً بعد الآخر بصوت صارخ ومطول، كما أن أبواق سيارات الإسعاف تنبئ بأعداد لا تنتهي من الحالات الطارئة، وأساطيل الحافلات تزمجر عابرة الشارع وأبوابها تفتح وتغلق مصدرةً أصوات أزيز قوية طوال الليل. الضجة كانت مذهلة، بل وخانقة في بعض الأحيان بحيث أخذت أشعر بها في داخل أضلاعي، تماماً كما كنت أشعر يوماً بذلك الأزيز الغاضب لمحرك السفينة "إس. إس. روما". غير أنه لم يكن هنالك ظهر سفينة أهرب إليه، ولا محيط متلالئ يفرح روحي، ولا نسيم عليل يرطب وجهي ولا من أتحدث إليه. كنت من التعب والإجهاد بحيث لا أستطيع أن أتمشى في الممرات الكئيبة لجمعية الشبان المسيحيين وأنا أرتدي بيجامتي، ولذا أكتفي بالجلوس إلى المكتب حيث أحملق عبر النافذة في قاعة بلدية كامبريدج. وفي الصباح توجهت إلى عملي في مكتبة "ديوي"، وهي عبارة عن بناية تشبه القلعة لونها "بيج" في منطقة "ميموريال درايف"، كما فتحت حساباً في البنك واستأجرت صندوق بريد واشتريت زبدية وملعقة من البلاستيك. دخلت أحد

محلاّت السوبر ماركت واسمه "بيوريتي سوبريم" "حيث تجولت جيئة وذهاباً في الممرات لأقارن الأسعار هنا مع تلك الموجودة في إنجلترا، وفي النهاية اشتريت " كرتونة" صغيرة من الحليب وعلبة " كورنفليكس" .وكانت هذه أول وجبة لي في أميركا، وحتى تلك المهمة البسيطة التي تتمثل بشراء الحليب كانت جديدة بالنسبة لي، إذ إن قوادير الحليب كانت تجلب إلى بابنا في لندن كل صباح.

استطعت أن أتكيف بعض الشيء في غضون أسبوع كنت أتناول الكورنفليكس مع الحليب في الصباح وفي الليل، كما اشتريت بعض الموز من باب التغيير أقطّعه في الزبدية بطرف ملعقتي. وضعت "كرتونة" الحليب على الجزء الظليل من حافة النافذة حيث رأيت ساكنين آخرين في جمعية الشبان المسيحيين يفعلون ذلك. ولتمضية الوقت في المساء كنت أقرأ صحيفة "بوسطن جلوب" في الطابق الأسفل في غرفة واسعة زجاج نوافذها ملوث. كنت أقرأ جميع المقالات والإعلانات بهدف التآلف مع الأمور، وحين تتعب عيناي كنت أنام. غير أنني لم أكن أنام جيداً، إذ كان عليّ أن أبقي النافذة مفتوحة على مصراعيها نظراً لأنها المصدر الوحيد الذي يدخل منه الهواء إلى هذه الغرفة الخانقة غير أن الضجيج كان غير محتمل. كنت أرقد فوق السرير المتنقل وأنا أضغط بأصابعي في داخل أذنيّ، غير أن يديّ كانتا تسقطان عندما أغرق في النوم فأستيقظ من جديد بسبب ضجيج حركة السير، كما أن ريش الحمام يحط على عتبة النافذة، وعندما صببت الحليب على الكورنفليكس في إحدى الأمسيات تبين لي أنه أصبح فاسداً، غير أنني صممت على البقاء في جمعية الشبان المسيحيين لمدة ستة أسابيع إلى أن يصبح جواز سفر زوجتي و"الجرين كارد" جاهزين، وعليّ لدى وصولها أن أستأجر شقة مناسبة. كنت أدقق بين آن وآخر وأنا أقرأ الإعلانات المبوبة في الصحيفة أو أمر بمكتب السكن في جامعة "ام آي تي" أثناء فسحة الغداء باحثاً عما يمكن أن يتناسب مع إمكانياتي، وعن هذا السبيل اكتشفت غرفة للتأجير الفوري في بيت في شارع هادئ كما تقول القائمة وبمبلغ ثمانية دولارات في الأسبوع. سجلت رقم الهاتف في دفتر مذكراتي وطلبته من أحد الهواتف العمومية وأنا أدقق في قطع النقود التي لم أكن قد تآلفت معها بعد، أجابني صوت امرأة، وكان الصوت جريئاً وصاخباً.

"نعم، مساء الخير يا سيدتي. أود أن أستفسر عن الغرفة المعروضة للإيجار."

"من هارفارد أو تيك؟"

"عفواً؟"

"هل أنت من جامعة هارفارد ام تك؟"

أدركت أن "تك" تعني ماساشوسيتس انستيوت اوف تيكنولوجي (ام آي تي) فأجبت: " في مكتبة ديوي" ثم أضفت ببعض التردد" في التيك."

"إنني أؤجر غرفاً لشبان من هارفارد أو تيك فقط!"

"أجل سيدتي."

أعطتني عنواناً وموعداً في الساعة السابعة من ذلك المساء، وقد بدأت مشواري قبل الموعد بثلاثين دقيقة بعد أن وضعت دفتر الدليل في جيبي وعطرت فمي "باللسيتيرين". انعطفت إلى شارع تظلله الأشجار يتعامد مع شارع "ماساشوسيتس أفينيو"، وكانت بعض الأعشاب التائهة تنفذ من الشقوق في الرصيف. وعلى الرغم من الطقس الحار فقد ارتديت معطفاً وربطة عنق حيث اعتبرت المناسبة شبه مقابلة رسمية. لم أكن قد سكنت قط بيتاً لشخص غير هندي. كان يحيط بالبيت سياج من السلاسل المترابطة، وهو ذو لون أبيض مائل للصفرة مع هامش بني غامق، تتجمع في مقدمته وعلى جانبيه شجيرات الفورسيتية على شكل كتلة متشابكة. وحين ضغطت الجرس الخارجي صاحت المرأة التي كانت قد ردت على الهاتف مما بدا لي أنه الجانب الآخر من الباب قائلة: "دقيقة واحدة رجاء!" بعد دقائق قليلة فتحت الباب امرأة ضئيلة الحجم طاعنة السن، وكانت كتلة من الشعر الأبيض بلون الثلج قد رتبت فوق رأسها وكأنها كيس صغير. وما أن دخلت البيت حتى جلست المرأة على كرسي طويل موضوع في قاع درج ضيق مفروش بالسجاد. وحين استقرت على المقعد تحت بركة صغيرة من النور حتى أخذت تدقق النظر بي بكل إمعان وتركيز. كانت ترتدي تنورة سوداء طويلة تنتشر كأنها خيمة متصلبة، وقميصاً أبيض منشى تزينه كشاكش عند العنق وحافة الكمين. يداها اللتان تطويهما في حضنها تضمان أصابع شاحبة مفاصلها متورمة وأظافرها قاسية مصفرة. كانت السنوات قد هاجمت ملامحها بكل قوة بحيث أصبحت تشابه

سحنة رجل. لها عينان حادتان منكمشتان وتجاعيد بارزة على جانبي الأنف. أما شفتاها المتشققتان الذاويتان فقد اختفتا تقريباً، كما اختفى حاجباها تماماً. ومع كل ذلك بدت قاسية.

"أقفل الباب!" صاحت بلهجة آمرة على الرغم من أنني أقف على بعد أقدام قليلة عنها، ثم أضافت: "ثبت السلسلة واضغط بقوة على ذلك الزر فوق مقبض الباب. هذا هو أول ما يجب عليك أن تفعله لدى دخولك. هل هذا واضح؟ "أقفلت الباب كما وجهتني وأخذت أتفحص البيت. إلى جانب المقعد الذي تجلس المرأة عليه كانت هناك طاولة صغيرة مستديرة اختفت أرجلها تماماً شأن المرأة نفسه تحت غطاء من القماش المخرم، وفوق الطاولة مصباح وراديو "ترانزستور" ومحفظة نقود لها مشبك فضي وجهاز هاتف. كما استندت إلى جانب الطاولة عصا خشبية غليظة. كانت هنالك إلى يميني غرفة استقبال تحوي مكتبات ويملؤها أثاث بال بقوائم مخلبية الشكل. لاحظت في إحدى زوايا غرفة الاستقبال جهاز بيانو ضخم أغلق غطاؤه وتعلوه أكوام من الورق، ولم يكن مقعد البيانو موجوداً وبدا أنه هو الذي تجلس عليه المرأة، وفي مكان ما من البيت دقت ساعة سبع دقات.

أعلنت المرأة: "إنك دقيق في مواعيدك، وأرجو أن يكون أمرك كذلك فيما يتعلق بالإيجار!"

"لدى خطاب يا سيدتي." كان في جيبي خطاب يؤكد أنني أعمل في جامعة "إم آي تي" كنت قد أحضرته لكي أثبت أنني أنتمي فعلاً إلى "تيك".

حدقت في الخطاب ثم أعادته لي وهي تمسكه بحرص بأصابعها وكأنه طبق مليء بالطعام وليس مجرد صفحة من الورق. لم تكن تضع نظارة وتساءلت فيما بيني وبين نفسي إن كانت قد قرأت كلمة منه. قالت: "الفتى الأخير كان يتأخر دوماً! ما زال مديناً لي بثماني دولارات. فتيان هارفارد لم يعودوا كما كانوا من قبل! لا أقبل أحداً في هذا البيت من غير هارفارد أوتيك. كيف أحوال تيك يا فتى؟"

"جيدة جداً."

"هل تفحصت القفل؟"

"أجل سيدتي."

فككت أصابعها ثم ضربت بقوة على المساحة المجاورة لها على المقعد وأمرتني بالجلوس. صمتت برهة ثم أخذت تترنم مرددة وكأنما هي الوحيدة التي تملك المعلومة.

"هنالك علم أميركي على سطح القمر!"

"أجل سيدتي." لم أكن حتى ذلك الحين قد فكرت كثيراً في تلك اللقطة التلفزيونية وإن كانت الصحف بطبيعة الحال قد دأبت على التحدث عنها في مقال إثر مقال. لقد نزل رواد الفضاء على شاطئ بحر السكون كما قرأت، حيث قطعوا مسافة تزيد عن أي مسافة قطعها أحد في تاريخ الحضارة. استكشفوا سطح القمر لساعات قليلة. جمعوا صخوراً في جيوبهم ووصفوا ما يحيط بهم (تيه هائل كما قال أحد رواد الفضاء)، وتحدثوا مع الرئيس بواسطة الهاتف، وزرعوا علماً في تربة القمر. تم الترحيب بالرحلة باعتبارها إنجازاً مذهلاً..

زعقت المرأة: "علم على سطح القمر يا ولد! سمعت ذلك من الراديو! أليس هذا رائعاً؟"

"أجل سيدتي."

غير أن إجابتي لم تكن مرضية لها بل قالت بلهجة آمرة: "قل رائع! "طلبها هذا أربكني وأثار لدي شعوراً بالإهانة في نفس الوقت، إذ ذكرني بالطريقة التي تعلمت فيها جدول الضرب حين كنت طفلاً حيث كنا نردد وراء المعلم ونحن نجلس متربعين على أرض الغرفة الوحيدة في المدرسة في "توليجونج"، كما ذكرني بحفل زواجي حين رددت بعد الكاهن عدة أبيات بالسنسكريتية، أبياتاً لا أفهم منها إلا القليل ربطتني بزوجتي. لم أقل شيئاً.

زعقت المرأة مرة أخرى: "قل رائع!"

تمتمت "رائع." غير أنه كان علي أن أردد الكلمة مرة أخرى بأعلى صوتي لكي تستطيع سماعها، فصوتي خافت بطبيعته كما أنني لم أكن راغباً برفع صوتي أمام امرأة لم أقابلها إلا منذ لحظة. غير أنه لم يظهر عليها ما يبدي أنها شعرت بالإهانة، بل إن الجواب أسعدها إذ إن الأمر التالي الذي أصدرته كان "اذهب وتفرج على الغرفة!" نهضت عن المقعد وصعدت درجاً ضيقاً مفروشاً بالسجاد. كانت هناك خمسة أبواب، اثنان على كل جانب ممر

ضيق أيضاً وواحد في الجهة المقابلة، كان هنالك باب واحد مفتوح قليلاً. في الغرفة سرير مزدوج تحت سقف انحداري، وبساط بني بيضاوي، ومغسلة أنابيبها ظاهرة وخزانة أدراج. كان هنالك باب مدهون باللون الأبيض يقود إلى خزانة وباب آخر يقود إلى مرحاض وحوض استحمام. الجدران مغطاة بورق جدران رمادي مقلم بلون عاجي.

كانت النافذة مفتوحة وهنالك ستارة شبكية يحركها النسيم. رفعت الستارة لأتفحص المنظر فرأيت ساحة خلفية صغيرة فيها عدد قليل من أشجار الفاكهة وحبل غسيل فارغ. كان هذا مقبولاً.

حين عدت إلى البهو التقطت المحفظة الجلدية الموضوعة على الطاولة وفتحت المشبك وبحثت بأصابعها إلى أن أخرجت مفتاحاً مشبوكاً بحلقة رقيقة من السلك. أبلغتني أن هنالك مطبخاً خلف البيت يمكن الدخول إليه من غرفة الاستقبال وأنه يمكنني استعمال الموقد شريطة أن أتركه كما وجدته. قالت إنها ستقدم لي الملاءات والمناشف، غير أن علي غسلها. أما الأجرة فهي تستحق صباح كل يوم جمعة، وعلي أنا أضعها على الحافة فوق مفاتيح البيانو، وأضافت: "ممنوع استقبال الزائرات من النساء!"

قلت: "إنني رجل متزوج يا سيدتي". كانت تلك أول مرة أفصح فيها عن هذه الحقيقة لأي إنسان. غير أنها لم تسمع ما قلت ولذا أصرت على القول: "لا زائرات من النساء!" وقد قدمت نفسها لي باسم السيدة كروفت.

اسم زوجتي كان "مالا" وقد رتب لزواجي أخي الأكبر وزوجته. لم أعترض من جانبي على هذا الاقتراح بالرفض أو بالموافقة، فقد كان واجباً متوقعاً مني شأن أي رجل آخر. إنها ابنة معلم في بيليجهاتا، وقد أبلغت بأنها تستطيع أن تطبخ وتغزل الصوف وتطرز المناظر وترسم المناظر الطبيعية وتلقي أشعاراً لطاغور، ولكن كل هذه المواهب لا تعوض عن حقيقة أنها لا تمتلك بشرة فاتحة، ولذا فإن سلسلة متوالية من الرجال رفضوها وجها لوجه. كانت في السابعة والعشرين، وهذه سن بدأ فيها والداها يخشيان ألا تتزوج قط. ولذا كانا راضيين بأن يشحنا ابنتهما الوحيدة إلى النصف الآخر للكرة الأرضية لكي ينقذاها من العنوسة.

تشاركنا بعد زواجنا في سرير واحد لخمس ليال. وفي كل ليلة من تلك

الليالي، وبعد أن تضع كريماً مرطباً وتجدل شعرها الذي كانت تربط نهاياته بخيط قطني أسود كانت تدير ظهرها لي وتبكي، إذ إنها تفتقد والديها. وعلى الرغم من أنني سأغادر البلاد خلال أيام معدودة غير أن العادات تقتضي أن تكون قد أصبحت الآن جزءاً من الأسرة، وعليها تبعاً لذلك أن تعيش مع أخي وزوجته في الأسابيع الستة التالية حيث تطبخ وتنظف وتقدم الشاي والحلوى للضيوف. لم أفعل شيئاً لكي أسري عنها، بل كنت أستلقي على جانبي من السرير أقرأ كتاب الدليل على ضوء مصباح بطارية، وأتطلع إلى رحلتي القادمة. كنت أفكر في بعض الأحيان بالغرفة الصغيرة المحاذية التي كانت غرفة أمي. كانت الغرفة خالية عملياً الآن، حيث تعلو الفراش الخشبي الذي كانت تنام عليه يوماً أكوام من الصناديق والمراتب القديمة. كنت قد راقبتها قبل سفري إلى لندن منذ ست سنوات تقريباً وهي تموت على هذا الفراش. رأيتها تعبث بغائطها في أيامها الأخيرة، ولقد نظفت كل ظفر من أظافرها بدبوس شعر قبل إحراق جثتها. وبعد ذلك ونظراً لأن أخي الأكبر لم يستطيع احتمال ذلك فقد قمت بدور ابنها الأكبر ولمست صدغها بالشعلة لكي أطلق روحها المعذبة إلى السماء.

انتقلت في صباح اليوم التالي إلى الغرفة في بيت السيدة كروفت. وحين فتحت الباب رأيتها تجلس على مقعد البيانو في نفس الجهة التي كانت تجلس عليها في مساء اليوم السابق. كان ترتدي نفس التنورة السوداء والبلوزة البيضاء المنشاة، وقد طوت يديها في حضنها بنفس الطريقة وبدت بنفس الوضعية بحيث أنني تساءلت إن كانت قد قضت الليل بطوله على المقعد. وضعت حقيبتي في الطابق العلوي وتوجهت إلى عملي، وحين عدت مساء ذلك اليوم من الجامعة كانت ما تزال هناك.

ضربت المساحة بجانبها وقالت: "اجلس يا ولد!"

انتصبت إلى جانبها على المقعد. كان معي كيس اشتريت به بعض الحاجيات، المزيد من الحليب والمزيد من "الكورنفليكس" والمزيد من الموز، إذ إن تفحصي للمطبخ في وقت سابق من ذلك اليوم لم يظهر لي وجود أية أوان أو مقلايات أو أدوات طبخ إضافية. كان هنالك فقط قدران صغيران بمقبض في الثلاجة يحوي كلاهما مرقا برتقالي اللون وإبريق شاي فوق الموقد.

"مساء الخير سيدتي."

استفسرت إن كنت قد تأكدت من إحكام قفل الباب فأجبتها بالإيجاب. ظلت صامتة لحظة ثم أعلنت فجأة وبنفس الدرجة من عدم التصديق والحبور اللذين أبدتهما في الليلة الفائتة: "هنالك علم أميركي على سطح القمر يا ولد!"

"أجل سيدتي."

"علم على سطح القمر! أليس هذا رائعاً؟"

طأطأت رأسي وأنا أرتعد مما أعرف أنه سيأتي: "أجل سيدتي.

"قل رائع!"

توقفت هذه المرة وأخذت أتطلع إلى الجانبين خشية أن يكون هناك من يسمعني وإن كنت واثقاً من أن البيت خال تماماً. شعرت وكأنني أحمق، غير أن هذا كان طلباً صغيراً ولذا صرخت "رائع!"

لأيام أصبح هذا هو الروتين اليومي. حين أغادر في الصباح متجهاً إلى المكتبة كان السيدة كروفت إما مختفية في غرفة نومها على الجانب الآخر من الدرج أو جالسة على المقعد وهي غافلة عن وجودي حيث تستمع إلى الأخبار أو الموسيقى الكلاسيكية من الراديو. غير أن الشيء ذاته يحدث حين أعود في المساء: إذ تضرب المقعد وتأمرني بالجلوس، وتعلن أن هنالك علماً على سطح القمر وتصرخ بأن هذا رائع فأقول أنا أيضاً إنه رائع، ثم نجلس في صمت لبعض الوقت. كان هذا الأمر يبدو لي غريباً وأحس بأنه لن ينتهي، إلا أنه لم يكن يستمر إلا لحوالي عشر دقائق إذ ما تلبث أن تغرق في النوم ويسقط رأسها فجأة فوق صدرها مما يمنحني حرية الصعود إلى غرفتي.

وبحلول ذلك الوقت لم يعد هنالك علم سطح القمر بالطبع، فقد قرأت في الصحف أن رواد الفضاء رأوه يسقط قبل أن يطيروا عائدين إلى الأرض. غير أنه لم تكن لدي الجرأة لكي أبلغها بذلك.

حين حل موعد دفع الأجرة في صباح يوم الجمعة اتجهت إلى البيانو في غرفة الاستقبال لكي أضع نقودي على ظهر البيانو. كانت مفاتيحه قد بهتت وحال لونها، وحين ضغطت على أحدها لم يصدر أي صوت على الإطلاق. كنت قد وضعت أوراق الدولارات الثمانية في مظروف وكتبت عليه اسم السيدة

كروفت، إذ لم يكن من عادتي أن أضع مالا دون أن أحدد الغرض مه ودون رقابة. ومن حيث أقف كنت أستطيع رؤية جانب تنورتها التي تتخذ شكل الخيمة وهي تجلس في البهو، وبدا لي أن من غير الضروري لها أن تقف وتمشي كل تلك المسافة لتصل إلى البيانو. لم أرها قط تمشي، ونظراً لأنني أرى العصا مستندة إلى الطاولة المستديرة إلى جانبها فقد افترضت أنها لا تستطيع المشي إلا بصعوبة. ولكنني حين اقتربت من المقعد حدقت بي وخاطبتني بصوت آمر قائلة:

"ماذا تريد؟"

"الأجرة سيدتي."

" على الحافة فوق مفاتيح البيانو"

"إنها معي هنا. "مددت المظروف باتجاهها، غير أن أصابعها التي كانت مطوية معاً في حضنها لم تتزحزح.

انحنيت قليلاً وقربت المظروف بحيث أصبح فوق يديها. بعد لحظة تقبلته وأحنت رأسها.

حين عدت تلك الليلة لم تضرب المقعد بيدها ولكنني جلست إلى جانبها بحكم العادة. سألتني إن كنت قد تأكدت من إغلاق الباب ولكنها لم تذكر العلم على القمر بل قالت:

"هذا لطف منك!"

"عفواً سيدتي؟"

"لطف كبير منك!"

كانت ما تزال تمسك المظروف بيديها.

سمعت طرقاً على بابي يوم الأحد. قدمت امرأة متقدمة في السن نفسها لي، وكانت تلك هي هيلين ابنة السيدة كروفت. دخلت الغرفة وجالت بنظرها في الجدران جميعاً وكأنها تتحرى أي دليل على أي تغيير، ولمحت القمصان المعلقة في الخزانة وأربطة العنق المنسدلة على مقبض الباب، وعلبة "الكورن فليكس" فوق خزانة الأدراج، والزبدية والملعقة المتسختين في الحوض. كانت قصيرة ومتينة عند الخصر، لها شعر أبيض مقصوص وتضع أحمر شفاه

بلون زهري لامع. ترتدي ثوباً صيفياً دون أكمام وعقداً من الخرز المصنوع من البلاستيك ونظارة في سلسلة معلقة وكأنها أرجوحة فوق صدرها. كانت تعلم ساقيها من الخلف أوردة زرقاء قاتمة وأعلى ذراعيها متهدل وكأنهما باذنجان مشوي. قالت إنها تعيش في آرلنجتون، وهي بلدة تقع في طريق، "ماساشوسيتس أفينيو" وأضافت: "إنني أحضر إلى هنا مرة واحدة في الأسبوع لأجلب لأمي احتياجاتها من الحانوت. ألم تطلب منك أن ترحل بعد؟"

"الأمور جيدة جداً سيدتي".

"بعض الفتيان يهربون وهم يصرخون، ولكنها تحبك فيما يبدو لي. إنك الساكن الوحيد الذي وصفته بأنه جنتلمان."

"شكراً سيدتي".

حدقت بي ولاحظت قدمي الحافيتين (كنت ما أزال أستغرب ارتداء الحذاء داخل البيت ولذا أنزع حذائي قبل دخولي الغرفة دائماً). "هل قدمت إلى بوسطن؟"

"إنني قادم جديد إلى أمريكا يا سيدتي."

رفعت حاجبيها وهي تتساءل: "من؟"

"إنني من كلكتا، في الهند."

"حقاً؟ كان لدينا فتى برازيلي منذ حوالي سنة. ستجد كامبريدج مدينة تضم أناساً من مختلف أنحاء العالم."

طأطأت رأسي وأخذت أتساءل كم سيستمر حديثنا. غير أننا ما لبثنا أن سمعنا صوت السيدة كروفت المكهرب وهو يصعد إلى أسماعنا عبر الدرج، وحين وصلنا إلى الممر سمعناها تصرخ:

"انزلي على الفور!"

صرخت هيلين: "ماذا هناك؟"

"على الفور!"

انتعلت حذائي فوراً بينما تنهدت هيلين.

نزلت الدرج، وكان ضيقاً لا يتسع لكلينا للنزول جنباً إلى جنب. لذا تبعت هيلين التي لم يبد عليها أنها على عجل، واشتكت في إحدى المراحل من أن

ركبتها تؤلمها. نادت هيلين عليها قائلة: "هل مشيت دون عصاك؟ أنت تعلمين بأن عليك ألا تمشي دون أن تستندي على تلك العصا." توقفت وهي تسند يدها على الدرابزين ونظرت إلي وقالت: "إنها تقع أحياناً."

بدت لي السيدة كروفت لأول مرة مخلوقاً قابلاً للعطب. تخيلتها ملقاة على ظهرها على الأرض أمام المقعد وهي تحدق بالسقف وقدماها تتجهان في اتجاهين متعاكسين، ولكننا وجدناها حين وصلنا إلى قاع الدرج جالسة كعهدها دائماً وقد طوت يديها في حضنها. كان هنالك كيسان للبقالة عند قدميها، وحين وقفنا أمامها لم تضرب المقعد ولم تطلب منا الجلوس إلى جانبها بل حدقت بنا.

"ماذا هنالك يا أمي؟"

"هذا غير لائق!"

"ما هو غير اللائق؟"

"من غير اللائق لليدي وجنتلمان غير متزوجين من بعضهما البعض أن ينغمسا في حديث دون أن يكون هنالك من يراقبهما ويحافظ عليهما!"

أجابتها هيلين بأنها في الثامنة والستين، وهو عمر يؤهلها لأن تكون أمي. غير أن السيدة كروفت أصرت بأن علي وعلى هيلين أن نتحدث هنا في الطابق السفلي. وأضافت بأن من غير اللائق لسيدة في مقام هيلين أن تفصح عن عمرها وأن ترتدي رداء يرتفع إلى هذا المستوى عن كاحليها.

"لمعلوماتك يا أمي، نحن الآن في عام 1969. ماذا تفعلين لو غادرت البيت فعلاً في أحد الأيام لترى فتاة ترتدي تنورة قصيرة (مني سكيرت)!"

تنشقت السيدة كروفت وأجابت: "سأطلب القبض عليها!"

هزت هيلين رأسها وأخذت أحد كيسي البقالة، بينما أخذت أنا الآخر وتبعتها عبر غرفة الاستقبال إلى المطبخ. كان الكيسان مملوءين بعلب حساء فتحتها هيلين واحدة بعد الأخرى بمفتاح للعلب. تخلصت من الحساء القديم الموجود في القدور في الثلاجة، وشطفت القدرين تحت الحنفية وملأتهما بالحساء من العلب التي فتحتها ووضعتهما في الثلاجة من جديد. قالت هيلين: "إلى ما قبل سنوات قليلة كانت ما تزال تستطيع فتح العلب بنفسها.

وهـي تمقـت أن أفعـل لهـا ذلـك الآن. غيـر أن البيـانو قتـل يـديها." وضـعت نظاراتها على عينيها وألقت نظرة على خزائن المطبخ ولاحظت أكياس الشاي التي أحضرتها. ثم أضافت: "هل نتناول كوباً من الشاي؟"

ملأت الإبريق الموجود على الموقد وتساءلت: " عفواً سيدتي، البيانو؟" " كانت تعطـي دروساً لمدة أربعين عاماً، وبهذا ربتنا بعد وفاة والدي." وضعت هيلين يديها على وركيها وهي تحدق بالثلاجة المفتوحة. مدت يدها إلى الخلف وأخرجت إصبعا ملفوفاً من الزبد، وقطبت جبينها ورمت به في سلة القمامة ثم قالت: "هذا كل ما هنالك من مهمات". وضعت علب الحساء التـي لم تفتحها فـي الخزانـة. أما أنـا فجلسـت إلـى الطاولـة وأخـذت أراقـب هيلـين وهـي تغسـل الأطباق المتسخة، وتربط كيس القمامة، وتسقي نبتة من النوع المتسلق فوق الحوض وتصب الماء الذي يغلي في كوبين. ناولتني أحدهما دون أي حليب ثم جلست إلى الطاولة.

"عفواً سيدتي، ولكن هل هذا يكفيها؟"

أخذت هيلين رشفة من الشاي وترك أحمر شفاهها لطاخة وردية مبتسمة على الهامش الداخلي للكوب ثم تساءلت:

"ما هو الذي يكفي؟"

"الحساء في القدور، هل هو طعام كاف للسيدة كروفت؟"

"ليست تقبل أن تتناول أي شيء آخر. لقد توقفت عن أكل المواد الصلبة بعد أن بلغ عمرها مائة سنة. كان هذا، إن حسبنا عمرها، قبل ثلاث سنوات. "شعرت بالحرج إذ كنت أعتبر السيدة كروفت في الثمانينيات من عمرها أو أن تكون قد بلغت التسعين على أقصى تقدير. لم يسبق لي أن رأيت إنساناً عاش ما يزيد على قرن من الزمن، وأن تكون هذه السيدة أرملة تعيش وحدها أثار لديّ شعوراً بالخزي. فالترمل هو الذي أوصل أمي إلى ما يمكن اعتباره فقدان العقل، فقد مات والدي الذي كان يعمل موظفاً في إدارة البريد العامة في كلكتا حين كنت في السادسة عشرة من عمري بسبب إصابته بالتهاب الدماغ. أما والدتي فقد رفضت التكيف مع الحياة بدونه، بل غرقت أكثر فأكثر في عالم مظلم لم أستطع أنا أو أخي أو أقاربنا المهتمون بها أو عيادات الطب النفسي في شارع راش بيهاري إنقاذها منه. أكثر ما آلمني في وضعها هو أن أراها

عاجزة عن التحفظ أمام الآخرين حيث تتجشأ بعد أن تتناول طعامها أو تطرد الغازات من أمعائها في حضرة الناس دون أن تشعر بأي حرج. بعد وفاة أبي ترك أخي دراسته وبدأ يعمل في معمل الخيش الذي أصبح فيما بعد مديراً له لكي يتدبر أمور معيشتنا، ولذا كانت مهمتي أن أجلس عند قدمي مي لكي أدرس استعداداً لامتحاناتي بينما كانت هي تعد الأساور في ذراعيها وتعيد عدّها مرة بعد مرة وكأنها خرزات في معداد.

حاولنا أن نضعها تحت مراقبتنا الدائمة ما استطعنا، ولكنها توجهت في إحدى المرات إلى محطة الترام وهي نصف عارية إلى أن أعدناها من جديد.

"يسعدني أن أسخن الحساء للسيدة كروفت دون أي عناء."

نظرت هيلين في ساعتها ثم وقفت وصبت ما تبقى من كوب الشاي في الحوض وقالت: "لو كنت مكانك لما فعلت ذلك فهذا هو ما سيقتلها نهائياً."

بعد أن رحلت هيلين إلى آرلنجتون في ذلك المساء، وبقيت لوحدي مع السيدة كروفت أخذ القلق يستبد بي، إذ أنني بعد أن عرفت مدى تقدمها في السن انتابني القلق من أن يحدث لها مكروه في منتصف الليل أو أثناء غيابي في النهار. فعلى الرغم من قوة صوتها ومما بدا من استبدادها وغطرستها إلا أنني أعرف أن كشطا صغيراً أو سعالاً قد يقتل إنساناً في مثل هذه السن. كما كنت أدرك أن كل يوم إضافي تعيشه إنما هو بمثابة معجزة. وعلى الرغم من أن هيلين بدت ودودة فإن شيئاً ما في دخيلتي دفعني إلى الشعور بالقلق لأنها قد تتهمني بالإهمال إن أصابها مكروه. لم تكن هيلين بادية القلق. كانت تأتي وتذهب وتحضر الحساء للسيدة كروفت يوم أحد بعد آخر دون أن يبدو عليها أي اكتراث.

مرت ستة أسابيع على ذلك المنوال في ذلك الصيف. كنت أعود إلى البيت كل مساء بعد انتهاء ساعات عملي في المكتبة فأقضي عدة دقائق على مقعد البيانو إلى جانب السيدة كروفت. كنت أمنحها القليل من الرقة وأؤكد لها أنني أقفلت الباب وأقول لها إن العلم على سطح القمر هو أمر رائع. أجلس إلى جانبها في بعض الأحيان لفترة تطول بعد أن يستبد بها النوم والفزع ما يزال يسيطر علي وأنا أفكر بعدد السنوات التي قضتها على وجه هذه الأرض. كنت أحاول أن أتخيل العالم الذي ولدت فيه عام، 1866 عالماً أتخيله تملؤه

نساء يرتدين تنانير سوداء طويلة يتبادلن أحاديث محتشمة في غرفة الاستقبال. أما حين أدقق النظر في يديها الآن، بمفاصلهما المتورمة وهي تطويهما في حضنها فإنني أتخيلهما ناعمتين نحيلتين وهما تضربان مفاتيح البيانو. كنت أنزل إلى الطابق السفلي قبل النوم أحياناً لكي أتأكد من أنها تجلس مستقيمة على المقعد أو أنها ترقد بأمان في غرفة نومها. كما كنت أتأكد من وضع الأجرة في يديها أيام الجمعة. وباستثناء هذه الإيماءات البسيطة لم أكن أستطيع أن أفعل لها أي شيء آخر. لم أكن ابنالها، وباستثناء تلك الدولارات الثمانية لم أكن مديناً لها بأي شيء.

في نهاية شهر آب (أغسطس) كان جواز سفر مالا وبطاقة إقامتها (جرين كارد) قد أصبحا جاهزين. تلقيت برقية تتضمن تفاصيل رحلتها، إذ إنه لا يوجد هاتف في بيت أخي في كلكتا. وفي الفترة نفسها تلقيت منها رسالة كتبتها بعد أيام من فراقنا. كان الرسالة خالية من أي استهلال إذ إن مخاطبتها لي باسمي تفترض وجود ألفة لم نكن قد اكتشفناها فيما بيننا بعد. حوت الرسالة سطوراً قليلة: "أكتب لك الرسالة بالإنجليزية استعداداً للرحلة. إنني أشعر بالوحدة هنا. هل الطقس بارد جداً وهل هنالك ثلج؟ المخلصة مالاً."

لم تمسني كلماتها إذ لم نكن قد قضينا إلا أياماً معدودة بصحبة بعضنا البعض، ومع ذلك فإن هنالك رباطاً يربطنا.

ولمدة أسابيع كانت ترتدي سواراً حديدياً في معصمها وتضع بودرة بلون قرمزي في فرق شعرها لكي تومئ للعالم بأنها عروس. وكنت في خلال الأسابيع الستة تلك أنتظر وصولها كما أنتظر وصول شهر جديد أو فصل جديد.

أعتبره أمراً لا بد من حدوثه وإن كان ما يزال عديم المعنى بالنسبة لي في ذلك الوقت. كانت معرفتي بها ضئيلة بحيث أنني على الرغم من تذكري لتفاصيل وجهها فإنني لم أكن أستطيع استحضار كامل تفاصيل ذلك الوجه في بعض الأحيان.

بعد أيام من استلامي لرسالتها رأيت أثناء سيري في طريقي إلى العمل في الصباح امرأة هندية على الجانب الآخر من شارع ماساشوسيتس أفينيو وهي ترتدي ثوب ساري. كان طرفه غير المثبت يجرجر على الرصيف وهي

تجر طفلاً في عربة أطفال، كما كانت هنالك امرأة أميركية تمشي إلى جانبها وبيدها رسن تجر به كلباً صغيراً أسود اللون. بدأ الكلب ينبح، ومن الجانب الآخر من الرصيف راقبت المرأة الهندية وقد أجفلت وتوقفت في طريقها. وعند ذلك قفز الكلب وأمسك بالجانب الحر من ثوب الساري بين أسنانه. عنفت المرأة الأميركية الكلب وبدا أنها تعتذر ثم أسرعت في طريقها تاركة المرأة الهندية تصلح ثوبها في وسط الرصيف وتهدئ من روع طفلها الذي أخذ يبكي. لم ترني وأنا أقف في الجانب المقابل ومضت في النهاية في طريقها، غير أن هذا الحدث المؤسف سيكون أحد همومي كما أدركت ذلك الصباح، إذ سيكون من واجبي أن أعتني بمالا، بأن أرحب بها وأحميها. علي أن أشتري لها أول حذاء للمشي في الثلج وأول معطف شتائي. علي أن أدلها على الشوارع التي يجب أن تتجنبها وأشرح لها من أي اتجاه تأتي السيارات، وأن أبلغها بأن ترتدي الساري بحيث لا يجرجر طرفه الحر على الرصيف. انفصالها عن أبويها لمسافة لا تزيد عن خمسة أميال دفعها إلى البكاء، وهو أمر أثار سخطي وانزعاجي. أما أنا، وعلى العكس من مالا، فقد كنت قد اعتدت على كل الأمور في ذلك الحين. اعتدت على الكورنفليكس مع الحليب، وعلى زيارات هيلين. كما اعتدت على الجلوس على المقعد إلى جانب السيدة كروفت. الأمر الوحيد الذي لم أعتد عليه هو مالا، ومع ذلك فعلت ما يجب علي أن أفعل. ذهبت إلى مكتب الإسكان في جامعة "إم آي تي" وعثرت على شقة مفروشة على بعد مسافة قليلة بها سرير مزدوج ومطبخ خاص وحمام لقاء أربعين دولاراً في الأسبوع. وفي آخر يوم جمعة سلمت السيدة كروفت مبالغ الدولارات الثمانية في داخل مظروف وأنزلت حقيبتي إلى الطابق السفلي وأبلغتها بأنني سأنتقل. وضعت مفتاحي في محفظتها وآخر ما طلبته مني هو أن أناولها عصاها المستندة إلى الطاولة لكي تمشي إلى الباب وتقفله خلفي وقالت لي "مع السلامة إذن. "ثم عادت إلى داخل البيت. لم أتوقع أي إظهار للمشاعر غير أنني مع ذلك شعرت بخيبة أمل. لم أكن إلا ساكناً، رجلاً يدفع لها القليل من النقود وظل يدخل ويخرج من بيتها لمدة ستة أسابيع، وهي فترة لا تذكر مقارنة بقرن من الزمن.

تعرفت على مالا في المطار على الفور. الطرف الطليق من ثوبها الساري لم يكن يجرجر على الأرض بل كان يغطي رأسها حيث يعتبر ذلك

علامة من علامات الحياء كعروس، تماماً كما ظل يجلل رأس أمي حتى يوم وفاة والدي. ذراعاها النحيلتان السمراوان كانتا تمتلئان بالأساور الذهبية ودائرة حمراء صغيرة مرسومة على جبينها، وأطراف قدميها مصبوغة بصباغ تزييني أحمر. لم أعانقها ولم أقبلها أو أمسك بيدها، وبدلاً من ذلك سألتها، وأنا أتكلم بالبنجالية لأول مرة في أميركا، فيما إن كان جائعة.

ترددت ثم طأطأت رأسها أن نعم.

قلت لها إنني أعددت كاري بالبيض في البيت وسألتها "ماذا أعطوك لتأكلي في الطائرة؟"

"لم آكل."

"طوال الطريق من كلكتا؟"

"الوجبة ذكرت حساء ذيل الماشية."

" غير أنه لا بد أن يكون هنالك أصناف أخرى."

"فكرة أكل ذيل الماشية أفقدتني شهيتي."

عندما وصلت إلى البيت فتحت مالا إحدى حقائبها وناولتني كنزتين نسجتا كلتيهما من صوف أزرق وضاء كانت قد نسجتهما لي خلال فترة فراقنا إحداهما بقبة على شكل حرف "V" والأخرى تزينها كابلات. جربتهما وكانت كلتاهما ضيقتين عند الإبطين. كما كانت قد أحضرت لي بيجامتين من النوع الذي يربط سرواله بخيط، ورسالة من أخي وعلبة شاي فرط من نوع دار جيلنج [19] لم تكن لدي أي هدية لها باستثناء الكاري بالبيض وقد جلسنا إلى الطاولة العارية وكل منا يحدق في طبقه. أكلنا بأيدينا، وهو أمر آخر لم أكن قد فعلته بعد في أميركا.

قالت: "البيت جميل، وكذلك الكاري بالبيض." كانت تمسك الساري بيدها لتثبته بصدرها كي لا ينزلق عن رأسها.

قلت: "لا أعرف الكثير من وصفات الطبخ".

طأطأت رأسها وهي تقشر كل حبة من حبات البطاطا قبل أن تأكلها. وحين انسدل الساري على كتفيها عدلته على الفور.

---

[19]– شاي من نوع فاخر يزرع في المناطق الجبلية في شمالي الهند.

قلت: "ليس من الضروري أن تغطي شعرك. لست أبالي بذلك وهو أمر غير مهم هنا."

ولكنها أبقته على رأسها على أية حال.

انتظرت لكي أتعود عليها وعلى وجودها إلى جانبي، على طاولتي وفي سريري. ولكننا ظللنا غرباء عن بعضنا حتى بعد مضي أسبوع. لم أكن قد تعودت بعد على العودة إلى شقة تفوح منها رائحة الرز وهو يتبخر، وأن أجد الحوض في الحمام نظيفاً تماماً وفرشاتا أسنانا موضوعتان جنباً إلى جنب ولوح صابون من نوع "بيرز" المصنوع في الهند مستقراً في الطبق المخصص له. لم أكن معتاداً على عبير زيت جوز الهند الذي تفركه كل ليلتين في فروة رأسها أو على صوت رنين أساورها هي تتحرك في الشقة. كنت أجدها مستيقظة قبل أن أفعل في الصباح، وحين دخلت المطبخ في الصباح الأول وجدتها وقد سخنت ما بقي من الطعام ووضعت طبقاً وملعقة ملح على طرف الطبق على الطاولة، مفترضة بأنني سأتناول رزاً كطعام للفطور كما يفعل الأزواج البنجاليون. قلت لها إن السيريال يكفي، وحين دخلت المطبخ في الصباح التالي كانت قد صبت الكورن فليكس في زبديتي. وفي صباح أحد الأيام رافقتني في شارع ماساشوسيتس أفينيو حيث ذهبنا إلى جامعة "إم آي تي" فأخذتها في جولة قصيرة في حرم الجامعة، وفي طريق العودة مررنا بمحل صنعت لها فيه نسخة من المفتاح لكي تستطيع دخول الشقة. وفي الصباح التالي طلبت مني عدداً قليلاً من الدولارات قبل مغادرتي وقد أعطيتها لها على مضض وإن كنت أعرف أن هذا أيضاً شيء طبيعي.

حين عدت إلى البيت من العمل كانت هناك "قشارة" للبطاطا في درج المطبخ وغطاء فوق الطاولة وكاري بالدجاج طبخ بالثوم الطازج والزنجبيل فوق الموقد. لم يكن لدينا تلفزيون في تلك الأيام وكنت أقرأ الصحيفة بعد العشاء بينما تجلس مالا إلى طاولة المطبخ تغزل سترة لها ببقايا ذلك الصوف الأزرق الوضاء، أو تكتب رسائل للوطن.

يوم الجمعة اقترحت أن نخرج. وضعت مالا نسيجها الصوفي واختفت في الحمام وحين ظهرت من جديد ندمت على اقتراحي، فقد كانت قد ارتدت ثوب ساري حريري نظيف والمزيد من الأساور، كما لفت شعرها وفرقته في

فرق جانبي أكثر جاذبية. كانت كأنما هيأت نفسها لحفل أو للذهاب إلى السينما على أقل تقدير، ولكن لم يكن أي من هذه الأمور قد خطر علي بالي. كان نسيم المساء منعشاً فمشينا على طول شارع ماساشوسيتس أفينيو ونحن نتفرج على واجهات المطاعم والحوانيت. وبعد ذلك، ودون تفكير قدتها عبر الشارع الهادئ الذي طالما كنت قد قطعته في تلك الليالي وحيداً.

"هنا كنت أسكن قبل قدومك"، قلت ذلك وأنا أتوقف أمام سياج السلاسل المتصلة لبيت السيدة كروفت.

تساءلت: "في مثل هذا البيت الكبير؟"

"كانت لي فيه غرفة صغيرة في الطابق العلوي في الجانب الخلفي."

"من يسكن هنا أيضاً؟"

"امرأة طاعنة في السن."

"مع عائلتها؟"

"وحدها."

"ولكن من يعتني بها؟"

فتحت البوابة الخارجية وقلت: "تعتني بنفسها في غالب الأمور."

تساءلت بيني وبين نفسي فيما إن كانت السيدة كروفت ستتذكرني كما تساءلت فيما إن كان لديها ساكن جديد يجلس إلى جانبها على المقعد كل مساء. حين ضغطت الجرس توقعت انتظاراً مطولاً كما فعلت في اليوم الأول الذي التقينا فيه عندما لم يكن لدي مفتاح، غير أن الباب ما لبث أن فتح هذه المرة على الفور تقريباً من قبل هيلين. لم تكن السيدة كروفت جالسة على المقعد بل إن المقعد نفسه لم يكن موجوداً.

"أهلاً!" قالت هيلين وهي تبتسم لمالا بشفتيها المصبوغتين باللون الوردي وأضافت: "أمي في غرفة الاستقبال.

هل ستبقى لبعض الوقت؟"

"كما ترغبين سيدتي."

"إذا سأسرع إلى الدكان إن سمحت لي. لقد تعرضت لحادث ولا نستطيع أن نتركها وحدها هذه الأيام، ولا حتى لدقيقة واحدة."

أقفلت الباب خلف هيلين واتجهت إلى غرفة الاستقبال. كانت السيدة كروفت تستلقي على ظهرها ورأسها يستند إلى وسادة بلون قرنفلي ضارب إلى الصفرة ولحاف أبيض رقيق يغطي جسدها. كانت يداها مطويتين فوق صدرها، وحين رأتني أشارت إلى الأريكة وطلبت مني الجلوس. اتخذت مكاني كما وجهت، أما مالا فقد اتجهت إلى البيانو وجلست فوق المقعد الذي كان الآن موضوعاً حيث يجب له أن يكون.

"كسرت وركي،" قالت السيدة كروفت ذلك وكأنما لم يمر أي زمن منذ أن رأيتها آخر مرة.

"يا إلهي يا سيدتي!"

"وقعت عن المقعد!"

"يؤسفني ذلك سيدتي."

"كان ذلك في منتصف الليل. هل تعرف ماذا فعلت يا ولد؟"

هززت برأسي.

أضافت: "اتصلت بالشرطة!"

حملقت بالسقف وابتسمت ابتسامة عريضة بسكون وكشفت عن صف من الأسنان الرمادية الطويلة. لم يكن هنالك سن مفقودة: "ماذا تقول في ذلك يا ولد؟"

على الرغم من ذهولي فقد عرفت ما يجب علي أن أقول، وبدون تردد على الإطلاق صرخت: "رائع!"

ضحكت مالا حينذاك. كان صوتها مليئاً بالحنان وتغمر عينيها لمحة سرور. لم أسمعها تضحك من قبل وكانت ضحكتها عالية بحيث أن السيدة كروفت سمعتها أيضاً. استدارت نحو مالا وحدقت بها ثم صاحت:

"من هي يا ولد؟"

"إنها زوجتي يا سيدتي."

ضغطت السيدة كروفت برأسها في زاوية فوق الوسادة كلي تستطيع الرؤية بشكل أفضل، ثم قالت: "هل يمكنك العزف على البيانو؟"

أجابت مالا: "لا يا سيدتي."

"قفي إذن!"

وقفت مالا وعدلت طرف ثوبها الساري فوق رأسها وهي تمسكه فوق صدرها. ولأول مرة منذ وصولها شعرت بالعطف عليها. تذكرت أيامي الأولى في لندن وأنا أتعلم كيف يتوجب علي أن أتصرف لكي آخذ القطار إلى "راسل سكوير"، وكيف استعملت الدرج الكهربائي لأول مرة، وكيف أنني لم أكن قادراً على فهم ما يقوله بائع الصحف وهو ينادي على صحيفته، وكيف بقيت غير قادر ولمدة عام كامل على فهم ما كان يقوله قاطع التذاكر لدى وصول القطار إلى أية محطة. لقد سافرت مالا، كما فعلت، مبتعدة عن وطنها دون أن تعرف إلى أين تمضي، أو ما الذي ستواجهه لا لسبب إلا لتكون زوجتي. ومهما بدا هذا الأمر غريباً فقد كنت أدرك في أعماق قلبي بأن موتها في يوم ما سيترك تأثيره علي. والأغرب من ذلك بأن موتي سيترك تأثيره عليها. أردت أن أشرح ذلك بشكل ما للسيدة كروفت التي كانت ما تزال تدقق النظر في مالا من قمة رأسها إلى أسفل قدميها بما بدا لي وكأنه احتقار خفي. تساءلت فيما بيني وبين نفسي فيما إن كانت السيدة كروفت قد رأت يوماً امرأة ترتدي ثوب ساري وقد رسمت نقطة على جهتها، وارتدت أساور تتكدس عند معصميها. تساءلت فيما يمكن لها أن تعترض عليه وفيما إن كانت تستطيع رؤية الصباغ الأحمر الذي ما زال مفعماً بالحيوية في قدميها ولا يخفيه إلا الهامش الأسفل من ثوبها الساري. وفي النهاية أعلنت السيدة كروفت وبلهجة يتساوى فيها عدم التصديق مع البهجة، وهو ما كانت أعرفه في نبرتها حق المعرفة:

"إنها ليدي كاملة!"

كان دوري هنا لكي أضحك. فعلت بذلك بهدوء دون أن تسمعني السيدة كروفت، غير أن مالا سمعتني، ولأول مرة نظرنا إلى بعضنا البعض وابتسمنا.

أحب أن أفكر بتلك اللحظة في غرفة الاستقبال في بيت السيدة كروفت على أنها اللحظة التي بدأت فيها المسافة تتضاءل بيني وبين مالا. وعلى الرغم من أنه لم تكن تربطنا تماماً علاقة حب فإنني أحب أن أفكر بأن الأشهر التالية كانت عبارة عن شهر عسل من نوع ما. أخذنا نستكشف المدينة معاً ونلتقي معاً ببنجابيين آخرين ما زال بعضهم أصدقاء لنا حتى الآن. اكتشفنا أن رجلاً اسمه "بيل" يبيع سمكاً طازجاً في شارع "بروسبيكت

ستريت"، وأن حانوتاً في "هارفارد سكوير" يحمل اسم كاردولوز "يبيع ورق الغار وكبش القرنفل. كنا نمشي إلى نهر "شارلز" في الأمسيات لكي نراقب سفن النزهة وهي تطفو وتجري فوق الماء، أو نتناول الآيس كريم في ساحة "هارفارد يارد". اشترينا كاميرا فورية لكي نوثق حياتنا معاً، وأخذت لها صوراً وهي تقف أمام بناية "برودينشال" لكي ترسلها إلى والديها، وكنا نقبل بعضنا ليلاً بخجل في البداية ولكننا ما لبثنا أن أصبحنا أكثر جرأة، واكتشفنا حبوراً وسلوى في ذراعي بعضنا البعض. حدثتها عن رحلتي على متن إس إس روما"، وعن فينزبري بارك"، وبيت جمعية الشباب المسيحيين، وأمسياتي على المقعد مع السيدة كروفت. وحين قصصت عليها قصصاً عن أمي بكت. كانت مالا هي التي خففت عني حين عثرت في صحيفة "جلوب" في إحدى الأمسيات على نعي للسيدة كروفت. لم أكن قد فكرت بها لأشهر عدة –إذ بحلول ذلك الوقت كانت تلك الأسابيع الستة من فصل الصيف قد أصبحت فترة بعيدة الغور في الماضي –غير أنني صعقت حين علمت بنبأ موتها بحيث أن مالا حين رفعت رأسها عن الصوف الذي تغزله وجدتني أحملق في الجدار غير قادر على الكلام وقد سقطت الصحيفة في حضني. موت السيدة كروفت هو أول موت يحزنني في أميركا، إذ إن حياتها هي أول حياة أعجبت بها. لقد غادرت هذا العالم في النهاية بلا عودة امرأة عجوز وحيدة.

أما بالنسبة لي فإنني لم أتشرد من جديد إلى أماكن أخرى إذ إنني ومالا نعيش الآن في بلدة تبعد مسافة عشرين ميلاً عن بوسطن في شارع تحيط به الأشجار من الجانبين يشبه بيت السيدة كروفت، بيت نملكه وله حديقة تمكننا من عدم شراء الطماطم في الصيف وتوفر لنا مكاناً نستقبل فيه ضيوفنا.

إنني أعمل في مكتبة كلية صغيرة ولدينا ولد يدرس في جامعة هارفارد ولم تعد مالا تنشر طرف ثوبها الساري فوق رأسها، أو تبكي ليلاً من أجل والديها بل تبكي بين آونة وأخرى من أجل ابننا. ولذا فإننا نتوجه إلى كامبريدج لكي نزوره أو نحضره لكي يقضي عطلة نهاية الأسبوع معنا وليأكل الرز معنا بيديه ويتكلم البنجابية، وهي أمور نخشى ألا يفعلها بعد أن نموت.

كلما ذهبنا إلى هناك أتعمد دائماً المرور في شارع ماساشوسيتس أفينيو على الرغم من ازدحام المرور فيه. لا أكاد أتعرف هناك على البنايات التي

كانت فيه بالأمس، وأتباطأ وأشير إلى شارع السيدة كروفت وأقول لابني إن هذا كان أول بيت سكنت فيه في أميركا حيث عشت مع امرأة كان عمرها 103 سنوات. وتقول مالا: "هل تتذكر؟" ثم تبتسم. يدهشها كما يدهشني أنه كان هنالك وقت كنا فيه غريبين عن بعضنا البعض. أما ابني فهو يعبر دائماً عن استغرابه للمبلغ الضئيل الذي كنت أدفعه كإيجار وليس لعمر السيدة كروفت، وهي حقيقة تبدو بالنسبة له أمراً لا يصدق؛ تماماً مثل وجود رجل على سطح القمر بالنسبة لامرأة ولدت عام 1866. أرى في عيني ابني نفس الطموح الذي طوح بي في البداية عبر العالم. سيتخرج بعد بضع سنوات، وعليه أن يشق طريقه وحيداً دون حماية. غير أنني أذكر نفسي بأن له أباً ما زال حياً وأما سعيدة وقوية، وكلما انتابه ما يثبط همته أقول له إنني إن استطعت أن أستمر على قيد الحياة في ثلاث قارات فإنه لن تكون هنالك أمامه أية عوائق لا يستطيع قهرها. وبينما قضى رواد الفضاء الذين خلدهم التاريخ كأبطال مجرد ساعات على سطح القمر فإنني ما زلت في هذا العالم الجديد منذ حوالي ثلاثين سنة. أعرف أن إنجازاتي عادية إلى حد كبير غير أنني لست وحدي الذي سعى وراء أقداره بعيداً عن وطنه، ولست أول من فعل ذلك بالتأكيد. غير أنه تمر بي أوقات يحيرني فيها كل ميل قطعته، وكل وجبة طعام أكلتها، وكل شخص عرفته، وكل غرفة نمت فيها، وعلى الرغم من أن هذه الأمور تبدو عادية فإنه تمر بي أوقات أجد أن من الصعب علي أن أتخيلها.

"عن الإنكليزية"



الليل صامت وحزين

أمّوهان بجاكلي

■ ترجمة: ديلان شوقي ■

ولدت الشاعرة التركية أمّوهان بيجاكلي 1955 في غالان دوست. بدأت دراستها الابتدائية في البلدة نفسها وتزوجت في سن مبكرة. عملت في صناعة السجاد مثل كل نساء إسبارطة وذرت الحنطة.

سافرت إلى الأناضول مع أسرتها بعد أن أنجبت ولدين. كانت ربة منزل، إلا أنها لم تقبل أن تبقى أسيرة المطبخ والبيت، بل باشرت العمل في المجال الأدبي وبذلك اختارت السبيل الصعب وأخذت ترعى أحزانها، مثلما كانت ترعى أزهار النرجس وتسقيها من دموعها.

لا تتركني

يا حصاد الحب
المروج وحيدة
والزهور صفراء
يا وردة القمر

لا تلوى عنقك كالنرجس وترحل عنا!
أجمل أغصان الحب تظللنا
فنسكر من الرشفة الأولى
ومن أمسيات الأحزان البعيدة

نافذتنا هادئة
تغازل شجرة الكرز،
وأشجار الرمان والجانرك
تمارس الانتظار
لا تلوى عنقك كالنرجس وترحل عنا!

كم يسرع الزمن
حين نلتقي.
تحلو الذكريات
وتعبق بنسائم البحر حديقتنا،
لا تلوى عنقك كالنرجس وترحل عنا!

الأمطار..
أشجار الحور
والصفصاف
تغني حبنا الربيعي
لا تلوى عنقك كالنرجس وترحل عنا!

زاويتي

هناك في الزاوية
على الطريق، أجلس.
هذا يسرع الخطو إلى العمل
وذاك إلى بيته يتسلل.

تشاركني الزاوية وحدتي
تحفظ أسراري
وتهدهد أوجاعي.

أيها الناس،
الحساد والمفترون،
أيتها الغابات
وأوراق الشجر اليابسة،
أجيبوا
هل جربتم العشق
أو احترقتم بناره؟

يكفيك بحثاً

تبحث عن ذاتك
مثل الأيام التي تلدها الليالي
مسكوناً بالحرمان.
تبحث عن الفرح

تارة تلتف بالحزن
وأخرى بالسعادة.

تفيض
تتجرع كأس الحب
تستجدي المتعة

وأنت مفعم بالحب والمتع.

المطر

للعشق لون وطعم
كالتوت الشامي.

بالأمس نذرتُ
وتركتُ منديلي يلوح على شجرة الأمنيات
فقد يستجيب القدر

كيف للموج أن يهدأ
إذا اشتم الريح العاتية
ثمة من يسير في ضوء القمر
والرغبات تكبر كما يكبر الأطفال
وقلبي دافئ
بدفء رياح الشمال

الصيف آتٍ
وأنا أمزج المطر بالألوان
وأرسم صورة لك.

إنه الجهل

يجهلون ما تكون
وما تريد

ويحاصرونك بالألم والجراحات.
نحن
من تجرعنا الفراق
واختفينا مثلما يختفي الثلج.

الحب

رفقاً بالورد
فهو كالأفئدة تواق لشغب الحب.
يا ضائعاً بين الكؤوس
ولا تملك قلباً كالآخرين

أنت من اختار الظلام
يا صديقي
وليس للأقدار يدٌ

النجوم تتلألأ
والحياة تلد الموت
والتفاؤل
وأعباء الحب في كل يوم.

الهاتف

رن جرس الهاتف
بعد منتصف الليل
ولا من مجيب
عرفتك
أنت يا من يقف على الطرف الآخر.

أنت

هل عرفتَ الحب يوماً
أيها المجبول بالماضي والجنون
تبدو وكأنك تغرق في بئر التعاسة
وتمضي بعيداً بعيداً
عن سعادتي
وهواء عشقي
في الأمس
حطمت آمالي
إنها حماقاتك المتكررة
ومع ذلك فالحياة رائعة

لا بل إن أشواقنا الباقية أروع منها
إذاً نحن لم نمت
لا بل نعيش.

الليالي

عندما يتوقف الأمل
يبدأ الألم
هل نحن من خلق العالم
والإنسان
والحب؟
فلم تحملونا إذن وزر الأوزار؟
أنا أعشق الليالي
وضوء القمر
وها هي النجوم تبتسم وتشاركني الأسى
أعشق الليالي
أعشق الليل
أعشقه كثيراً.

ربيع الألم

كم من الورد زرعنا
وأسميناه الربيع
سقيناه من الحنان والسهر
أما الآن

فقد صار ربيعه ألماً
الهواء عزاؤنا
الشموع مطفأة
والتمثال الذي نحتناه معاً
يبكي من أجلنا.

لا تأت

رأسي ممتلئ بخطوط الثلج
إنه صمغ السنين
لا تأت مع قطرات المطر
لم يبق شيء منْ أمْسِكَ غيرَ كسرةِ الخبزِ
والفراق، وتلاطم الأمواج
لا تأت
فقد غارت مشاعري
في غياهب ليل صامت.

القدر

كبلنا الحزن
وافتقدنا عذوبة البقاء
لم تختمر عجينة الوصال ولم تخبز
يد تحمل السيجارة
وأخرى تجر السكر
الليل باهت ومخيف

يا إلهي..
خذني إلى أرض لا تنبت الأشواك
خذني إلى ينابيع الفرح.

طيف

زورق يركب البحر في ليل موحش
شعاع قنديل بعيد
وطيفك ينتشر حولي
القلب مفعم مفعم
في كل يوم
وفي كل المساءات
ليتك تعلم
كم أتمنى أن ألقاك.

السعادة

لم يَعشقْ
ولم يُعشقْ
ويطلب الأماني
سئم الأشواق
والأسطوانة الوحيدة

فلو تجرعنا الأمل
والجمال

لبقي الكون نقيا
ومليئاً بالمفاجآت السارة.

دموعي

في الماضي البعيد
كان الفرح عالمي
أما الآن
لا فرح ولا ابتسامات
الحياة بهذا الشكل مستحيلة
فلا بد من حل
لا بد أن أملأ قلبي ضياءً
كالقمرْ
كالشمسْ
لا بد من حل.

المهاجر

تاخذك المسافات
وضباب الوقت
الدروب يكسوها البطء
نسيانك الذي لا يأتي
فتلجمني فضاءات عينيك
وتجثم الذكرى فوق روحي
لكنك هناك

بعيد..
بعيد جداً.

الوفاء

ما أروع الجبال
حيث طفولة النسيم
تحلق فوق سفوحه
إنه حبنا الخالد

لولا الموت والفراق
لكانت الشمس أكثر إشراقاً
فكم من نشوة شربناها
ووفاء زرعناه
في أرض العشاق
أزهر الورد يا صديقي
وها هو يطرز أيامنا.

عاشقة

أحبك
أعيش لك وأتذوق بك كل الأشياء وأول الملذات
فيك صفاء الماء
شلال القلق
أريج الفل.. السنابل.. الرياحين

والنرجس

أحبك
أنت الهواء والبشرى
تتمايل في دمي
كشجرة سرو عملاقة
وسعير من اللهب
أنت كل حقول القمح
التي تتوج المواسم

عبثك الذي يطالني

خلف الجبال
الشمس تنحدر
نحو صمت يبدد هدوءك
تلتف بالظلام مبتعداً
انظر..
إلى الموج كيف يوجع الصخور
في الماضي
كنتَ ملوناً بقوس قزح
أيها الجريح
ما بك..
إن العبث يوهب الفراق
ها هي الطيور تناجيك

ووهج الحب يخطف كل إيحاءات السهر
تبدو ظامئاً للرذاذ
اشربه

اشربه قطرة إثر قطرة..
وابق حيث أكون.

تشبه الخمرة

تشرق الرغبة
فتندلع فيَّ الأشواق
آهٍ
من هذا الليل
ليتنا نجتمع
وننطلق للعناق
حيث النجوم ترسل البروق
غير أني اليوم وحيدة
وأحنُّ لرحلة نبيذ
أناملي التي تقطف المسرات
وتستنشق الياسمين
آهٍ
لو نسترجع السكرْ
ورشفة الصمتِ الموقوت.

عابر سبيل

اخترقَ جدران الوحدة
فتاهت الإجابات
سألته عن السبب؟؟
فأومأ بالقلق
قلت له:
لو أنك بنيت عشاً
لغردتْ العصافير
واختفت الهموم
وشهدت بريق العيون

ليتنا نجتمع
وننطلق للعناق
حيث النجوم ترسل البروق
غير أني اليوم وحيدة
وأحن لرحلة نبيذ
أناملي التي تقطف المسرات
وتستنشق الياسمين
آهٍ
لو نسترجع السكر
ورشفة الصمت الموقوت

لقاء

كان اللقاء الأول
على درب الضياع
هناك
وجدتك
في نهاية الشراب
قريباً من الشفاه
قهوتك التي لها مذاق السنين.
لا زلتُ
أعدّ لك الحب
على عاطفتي المشتعلة
في كل زمان ومكان
تجمع أمل الفصول
وتبثني النور الوحيد.

شقائق النعمان

رويداً رويداً
أيها المطر
امنحني الشفاء
حباتك المضيئة
العشب والسماء
تتفتح في قلبي
كالبراعم

أشتاق إليك

حين تتوج أشجار الورد
وتزف شقائق النعمان إلى الربيع
أنا التي أحب..
وأجهل كل آثام الحب
وكل ثوابه
أيها المطر
تفضل إلى أعماق الأعماق
ليتني أكون مطراً
فأبلل الأوراق
وأجعل الأغصان تلمع.

سكر الحب

الحب
يجعل السيجارة أشهى
والنبيذ رغيفاً
وهو ما يشعل النهار في شعرات الرأس
الحب
يهديك سلال الأقحوان
والزنبق
الحب
يجعلك قريباً من كل الكائنات

فتحلق بأجنحة
طائر فرح
فوق سطح الخوف
أو عاشقاً لوردة واحدة من بين كل الورود.

وحدتي

لا زلتُ كئيبة
أنتظر
خميلة رويتها بدموعي
أحزن لشجرة نصفها مات
وأغصانها عارية
أشتهي الصراخ
أن أثمل
أن أتمرد
على الجبال
الوديان والبحار
والوحدة
الطيور لن ترقص فوق تلك الشجرة
ولن تغرد.

الليل صامت وحزين

حل المساء
ذبلت كل الألوان

وتوهج القمر
أنت لم تأت بعد

الليل صامت وحزين
وأنا أجذف الحزن
تتقاذفني الهموم
وكل ما يراود الغريق
طيفك المرسوم بكل الألوان
الأخضر
الخمري
والأحمر
أينما نظرت
رأيتك تمسّد ظلام القلب.

الرحيل

تتجرع الروح قطرات غيابك
فأسترخي لشكوى العواصف
أن تكون عاشقاً ومعشوقاً
شيء لا يلمس
النسيان والخداع
يخلفان الألم
فلا تسأل عن حزني

أنا حزينة وحسب
أنت من علمني الحب
وسقاني كأس السعادة
كيف تهم على الرحيل؟
وتترك الفراق قائماً في وحدتي القاتلة.

لو أنك تدري

ذكراك تعشش على كل الصور
لقاءاتنا الدافئة
وأطياف طيفك ترج الأرض
من تحت أقدامي
يخفق قلبي بشدة
رغم الأبعاد
يوماً ما
ستحصد ما زرعته من مواويل
وتفقد القسوة
وتختنق بدخان الحسرة
الوفاء سراب
يبتعد عن سطوة الريح
والصدق نسيته على شرفة
آخر عيد كان لنا

ها هي أشواك الندم تمتص لحظاتك
ويقتلعُ واحدنا الآخر.

ذكرى

كان يوم جمعة
حين زرت حديقة الزهور
وبدأت أغوص في بحيرة الحب
ما أجمل الشعر..
عندما يتلى في حضرة الحب
ما أروع الغزل
عندما يكون معطراً بشفاهك القلقة
فلتبق زهرة الحب
يقظة
تحدّث الفصول
عن رسالتها النبوية.

البائس

يقف مخموراً على الرصيف
يهذي
يعربد في نظراتهم الرافضة
يزاول السكر
ويرمي الذنوب في دربه

ترى..
أيكون عاشقاً لم يُعشق؟
وأحب بلا أمل؟
إنه مسكين
يشرب
ليجد الخلاص
ويلمس ثمرات الضياع
ماذا يفعل إن لم يشرب؟
أرجوكم.
أشفقوا عليه
وأسعفوه بثمن النبيذ
اتركوه
فليشرب
حتى يبلل يباس الوقت
ويغمى على جرحه
ليشرب حتى ينسى.

الوحيد

وحيد في ألم وعر
بعيد عن كل الناس
كأن الحياة ترتدي الغروب دوماً
ولا فصول سوى العزلة
أتعلم..

نحن من نغتال الفرح
ونمدّ بعمر القيود
نحن من نسعى للشقاء
بينما العشق والنعم قد خلقت لنا
أيها المسكون في الماضي
انفض عنك
غبار الوحدة
انتفض
انهض من سقوط العزيمة
كي تجني ثمار الأمل
وتدفع عنك الاغتراب.

صديقي

حين هتفت لي
أنعشني صوتك
وسار الحنين نحو الانتظار
يا صديقي
تفصلنا المدن
ويجمعنا سرب من الأوجاع
ليتك ترمي بالهموم بعيداً
وتفتح أزرار الأماني
حيث سعادة العشاق
وقوت المحبين

نحن من نعيش
وننتهز بهجة الصباح
ونتقاسم الدمعة والابتسامة.

الليل

في الخارج
عواء العواصف
بينما النجوم تغمز بعيونها للساهرين
يأكلني الليل بخطواته السلحفاتية
كم تأخر الفجر
وقسوة الظلام
تحرّض الأفاعي
والأوجاع
أشتهي البكاء
واصطياد الدموع
فلا دموع
ولا احتمال الانتظار.

الكتاب

ممددة فوق سريري
يهزني الخيال
حولي الفراغ

وعجلات الوقت التي لا أراها
أقف وحيدة
ليس لي سامع إلا كتابي
إنه صديقي الكتوم
هو أمي وأبي
رفيق دربي
كتابي... كتابي.

أنت أيها الضائع

قلبك ينفطر بكل هدوء
مثل قطرات المطر المتساقطة
لمَ كل هذا الأسى؟
لست أدري!
أنت موعود
مع الغيوم الداكنة
والكؤوس
تكاد أن تقتلك الكآبة
تعيش دون سقف
بلا احتواء
بلا ارتواء
لا تثمر سوى التشتت.

زهرة الثلج

أهديتني ربيعاً آخر
كزهرة من الثلج
أيها الآتي
من الجداول

تعطر جسدي بشذاك
وتتسلق العشق

مثل شجرة اللبلاب
خمورك التي أسمو بها
تمنحني روحاً أخرى.

الإطلال

أقرؤك
فأشحن بعذاب لذيذ
كالانتظار
والخبز والماء
أعيش
كي تعيش أشواقي الأبدية
لن يطالك النسيان
ما دامت ذكراك أغنية عذبة
وماض سوف أقوم على إحيائه.

إلـهي

إلهي
ارحمنا بالحب
واجمع من تفرّق منّا
إلهي
هبنا نعمة البراءة والجمال
كما وهبتها للورود
إلهي
وحد بين قلبينا وامنحنا النهايات السارة
في الأمس
كانت أمطار الحب تبللنا
فلم نحصد
سوى صواعق الندم واختلاف السبل.

ذكرى منزل جميل

كلبان اثنان
منزل جميل
ومشاعر تزين الموائد
فوق أغطية من الغيوم
ليتني أحيا من جديد
هياج البحر والأمواج
ذات يوم
كنا نؤنس الشواطئ

ونثير البحر الساكن بنظراتنا الدافئة
البحر بذاته يتألم
حين يزوره الواحد منا.

صاحب لكل الناس

هؤلاء الناس
السعيد منهم
والتعيس
هائمون في الدروب
أما أنتَ
ورغم عطفك البالغ
والكرم المزروع فيك
لن تكون معجزة تحجب عنهم المصاعب
مهما هدأت من هول أهوائهم
وأشبعت جوعهم الدائم
ستبقى
حاملاً قلق الإنسان وأوجاعه
تقتلع الهموم
كما تقتلع الأشواك
بقلب مفعهم بحب الإنسانية.

كما هي

آمالنا

أهواؤنا
أحزاننا
كما هي
الوقت لا يتوقف
وعوالمنا لا تزال كما هي.

المجند

تركت قلبي جريحاً لرحيلك
وفريسة للعذاب
أخيراً...
أصبحت مجنداً ومسافراً
على الدروب
تركتني

أسيرة الفراق
سافرت كنسائم الليل
فها أنا أكابد اللوعة
وأتلظى بلهيب الشوق.

***

((عن التركية))



قصائد روسية

آنا أخماتوفا شاعرة الحب

■ اختيار وترجمة: د. ثائر زين الدين ■

ولدت الشاعرة الروسيّة آنّا أخما توفا في 24 حزيران 1889، في مدينة أوديسّا، لأبٍ يُدعى أندري أنطو نوفيتش غورنكو، ويعملُ مهندسَ ميكانيك سفن، وبالتالي فاسمها الحقيقي آنّا أندريفنا غورنكو؛ أمّا كنيتها: أخماتوفا، فهي بمثابةِ لقبٍ أو اسمٍ أدبي استعارتهُ الشاعرة من كنية أم جَدّتِها لأُمِّها (وهي من أصلٍ تتري) تنقّلت مع عائلتها منذ طفولتها، فكان لها أن ترى شواطئ البحر الأسود، وأسوار بطر سبورغ، إلى أن أقامت أسرتُها في (تسارسكوي سيلو) –الضاحية القيصريّة فعاشت آنّا هناك حتى السادسة عشرة من عُمرها وتلقّت تعليمها أيضاً، وكان لهذهِ الضاحيّة –كما عَبّرت الشاعرة فيما بعد – [20] أثر نفسي كبير في تكوينها، لقد كانت كثيرة الحدائق، غزيرة الخضرة والألوان، تخفقُ في جنباتها ظلالُ بوشكين وعصره ورفاقِهِ، وخلالَ تلك الفترة اعتادت أُسرَةُ الشاعرة أن تقضي إجازات الصيف في سيفاستوبل على البحر الأسود، وفي إحدى تلك الإجازات –وكانت آنّا قد بلغت الحادية عشرة من عمرها – كتبت أولى محاولاتها الشعريّة.

حدثَ الفراق بين والديها عام 1905 فانتقلت مع والدتها وأختها إلى الجنوب وفي كييف بعد أن تحصل الشاعرة على الشهادة الثانويّة 1907 تدخل كليّة الحقوق وتدرُسُ تاريخَ الأدب، وتتعلّم بعض اللغات الأجنبيّة، لكن بوشكين يظلُّ هواها الأكبر إلى جانب مجموعة من الشعراء والكتاب على رأسهم هوميروس، وفيرجيل وكاتول ودانتي، وستقعُ الأساطيرُ الشرقيّة والأناجيل موقعاً طيّباً في نفس الشاعرة فتُغرَم بها

---

[20] آنّا أخما توفا في البلد القاسي، دار العامل الموسكوفي 1989: انظر الصفحات (123 –130) حيث تتحدّث الشاعرة عن نفسها تحت عنوان: "قليلاً عن نفسي".

وتحفظُ الكثير منها.

في إبريل 1910 تتزوج آنّا أخماتوفا نيكولاي غوميليوف (1886 –1921)، وهو شاعرٌ مرموقٌ في ذلك الوقت، وعلى يديهِ سترى أولى قصائد الشاعرة النور، حين ينشرها لها على صفحاتِ مجلّة صغيرة الحجم "سيروس" سنة 1911 وكانت هذهِ المجلّة قد ظهرت لفترةٍ قصيرة في باريس، مطبوعةً باللغةِ الروسيّة.

كان نيكولاي ستيبا نوفيتش غوميليوف رفيق سنواتِ الدراسةِ الأولى في الضاحية القيصريّة، وقد أحبّتهُ الشاعرة بقوة، وبعد زواجهما سافرا إلى باريس لقضاء شهر الزواج الأول، لكنهما عادا إليها أيضاً في ربيع 1911.

وفي 1912 كان لآنّا أخماتوفا أن تزور إيطاليا وسويسرا، وفي هذا العام تُرزق طفلها الوحيد ليف غوميليوف، الذي أصبح منذُ زمن بعيد دكتوراً في التاريخ.

منذُ بداية عام 1911 حتى صيف 1917 تعيشُ آنّا أخماتوفا فيما يشبهُ مزرعة أو (إقطاعة) تعودُ لأهل زوجها وتسمّى سليبنيفو، وهي لم تعد موجودة منذُ زمنٍ بعيد.

في تموز 1913 في تلك المزرعة تكتب الشاعرة قصيدتها التي مطلعها:

"وفي وحدتي القاسيّة /أتذكّركم بألم..."، وقد كان هناك أسباب لمثل هذهِ القصيدة، ففي نيسان من ذلك العام غادرَ الزوجُ الشابُ إلى إفريقيا، في مهمّةٍ خاصة، وفي عام 1914 يلتحقُ طائعاً بالجيش للمشاركة في الحرب، وقد كانت الشاعرة في تلك الفترة تُرسِلُ لَهُ الرسائل، ولا تكتفي بالحديث فقط عن الشؤون الأُسريّة، بل تكتبُ له أشعارها الجديدة التي تحملُ في معظمها الحنين والشوق إليه، وتتلقّى منهُ التعليقات والآراء المختلفة. ومن الجدير بالذكر أن نيكولاي ستيبانوفيتش غوميليوف قد قُلِّدَ بعد ذلك وسامين قيصريين هامين لشجاعتهِ وبسالتهِ في المعارك التي خاضها عامي 1915 و1916 –وقد كان ذلك الوسام يدعى "صليب جيورجي".

في تلك العُزلة أو الوحدة التي تحدّثت عنها الشاعرة في قصيدتها السابقة عَملِت بجدٍ ومثابرة فكتبت معظمَ قصائدِ مجموعتها "السرب الأبيض" التي شارك في إعدادِها للطباعة الكاتب الروسي المعروف م. ل. لوزينسكي، وقد أهدتهُ الشاعرة قصيدتَها المكتوبة في سليبنيفو والتي مطلعها: "إنهم يطيرون /إنهم لا زالوا في الطريق..." وعن هذهِ المرحلة المبكّرة من حياة الشاعرة نشرت إحدى صديقاتها وهي فيرا أندريفنا نيفيدومسكايا كتاباً في نيويورك أسمتهُ: "عش النبالة الحقيقي" وتحدّثت فيه عن مزرعة غوميليوف وآنّا ومما قالتهُ (21) : "كانَ لآنّا أخماتوفا وجهٌ صارمٌ، كل ملامحها حادة، ووجهها جميل، عيناها رماديتان بلا ابتسامات. كانت تجلسُ إلى الطاولة صامتة:

(21)– نفسه، ص14.

كُنتَ تحسُّ مباشرةً أنها غريبة في عائلة زوجها، لقد كانت هي وزوجها كغرابين أبيضين في هذهِ العائلة البطرياركيّة، لقد أغضبَ الأم أن ابنَها لم ينتسب إلى الحرس، ولا إلى السلك الدبلوماسي، ولكنّه أصبحَ شاعراً، قد يضيعُ في أفريقيا، بل وقد أحضرَ إلى مزرعتهم زوجته الغريبة هذه التي تكتبُ الشِعر أيضاً، وتلبسُ بطريقةٍ غريبة غير عصريّة.. الخ"

ذات يوم وفي بداياتِها، تكتبُ آنا أخماتوفا المعروفة بحيائِها إلى فاليري بريوسوف الشاعر المشهور، طالبةً منهُ العون في مجال النشر؛ وتتحقق لها مقابلة مع رئيس تحرير مجلّة "أبولون" سرغي ماكوفسكي، الذي يقوُم بدورهِ باختيار مجموعة من قصائدها، وينشُرُها في مجلّتهِ، وهي يوم ذاك مجلّة تشجّع زُمرةً من شعراء بطرسبورغ، الذين وضعوا أنفسهم مقابل الشعراء الرمزيين الروس وأطلقوا على مدرستهم اسم "الأكمييزم"، ولعلّ اسم هذا الاتجاه الأدبي مأخوذ من الكلمة اليونانيّة "أكمي" أي الذروة، وقد أدعى هؤلاء الشعراء بالفعل السعيَ إلى الكمال الفنّي، إلى الذرى الشعريّة الباهرة وستنتسب آنا أخماتوفا بعد فترةٍ إلى هذا الاتجاه الفّني الأدبي.

عام 1912 تُنْشَرُ المجموعةُ الشعرية الأولى للشاعرة وتحملُ عنوان "مساء" ويُقّدم لها الشاعر المعروف ميخائيل كوزمين ورغم أن عدد نُسَخِها لم يتجاوز الثلاثمئة نسخة إلا أنها تثير انطباعاً جميلاً بين الشعراء والنقّاد.

وفي عام 1914 تُنْشَرُ المجموعة الثانية للشاعرة تحت عنوان "سُبْحَة" وبعد الحرب العالمية الأولى في 1917 تظهرُ المجموعة الثالثة للشاعرة الموسومَة بـ "السرب الأبيض" لكنّ القراء والنقّاد لا يستقبلونها كما تتوقع الشاعرة، ولعلّ أحداث تلك السنة العاصفة كانت وراء التعتيم والإهمال الذي طالَ "السرب الأبيض". في مكتبة أحد المعاهد الزراعيّة ستعملُ الشاعرة بعد ثورة أكتوبر 1917، وستُصدر في 1921 مجموعتها "مزمار الراعي وفي عام 1922 مجموعة جديدة بعنوان:" – "ANNO DOMINI"، وبعد ذلك بسنة تصدُر مجموعتها "في الصيف الإلهي" بعد ذلك ستتوقّفُ الشاعرة عن النشر حتى الأربعيّنيات، لكن ذلك لا يعني التوقف عن العمل والترجمة والدراسة وقد انصرفت فترة طويلة لدراسة أشعار بوشكين وأعماله الأخرى.

في بداية الأربعيّنيات تعيش آنا أخماتوفا تجربة حصار لينينغراد، وتشاركُ غيرها من المواطنين في أعمال المقاومة ومنها الحراسة الليلّية للمواقع الروسيّة التي تقاوم الطيران الألماني، ثم تنتقلُ بعد ذلك على متن إحدى الطائرات إلى موسكو ومنها إلى طشقند، لتعودَ في ربيع 1944 إلى موسكو... وبعد ذلك تعود من جديد إلى لينينغراد وهي خلال كل ذلك تعملُ على ترجمة الشعر الشرقي؛ الكوري والمصري القديم وستجمع

بعد ذلك نتاجات ترجماتِها هذهِ في بضعةِ كتب هي:

"الشعر الكوري الكلاسيكي 1956" –"أصوات الشعراء –شعر أجنبي – 1965"

"الشعر الغنائي المصري القديم –1965" –ثم يظهرُ بعد وفاتها كتابٌ آخر بعنوان "أشعار الشرق القديم 1969".

عام 1962 تُنهي أخماتوفا قصيدتها الطويلة التي بدأتها عام 1940 وتسمّيها "ملحمة بلا بطل"، وفي عام 1964 تتلقّى دعوةً لزيارة إيطاليا حيثُ تمنح جائزة (اتنو تاورمينو) تقديراً لإبداعاتها كوجهٍ من الوجوهِ الشعرية الهامة في القرن العشرين، وفي عام 1965 تُدعى الشاعرة إلى بريطانيا لتُمنَحَ شهادة الدكتوراه في الآداب من جامعة أُكسفورد.

كانت آنّا أخماتوفا من النساء المبدعات الجميلاتِ في مرحلتِها، وقد كَتَبَ عنها عددٌ غير قليل من الشعراء. جُمِعَت قصائدُهم في كتاب سُمّيَ "صورة أخماتوفا" نُشِرَ عام 1925. ولقد وضع لها عددٌ هامٌ من الفنانين التشكيليين رسوماً شخصيّة وبورتريهات منهم: موديلياني، فودكين، سارايان، ألتمان.

وكُتبِت مجموعة من الأعمال الموسيقيّة عن قصائدها لموسيقيين من أمثال:

فيرتينسكي، بروكوفييف، لورا...

كانت أخماتوفا –كما يؤكد دارسوها –شاعرةَ الحب أولاً، شاعرة القلب الإنساني الكبير الطافح بالمشاعر الإنسانية النبيلة، شاعرة الكثافةِ والاقتصادِ والعمق ولعلّ هذهِ الإضمامة التي أُقدِّمها للقارئ العربي قادرة على رسم صورةٍ واضحة عن شاعرية آنّا أخماتوفا.

توفيت الشاعرة عن سبع وسبعين سنة من العمر، في الخامس من آذار 1966، بعد أن تجاوزت ثلاث أزمات قلبية، لم تفلح في اقتناص روحِها المتمسِّكةِ بالحياة، ودفنت في إحدى ضواحي لينينغراد "كوماروف"، حيثُ اعتادت بعد سنوات الحرب أن تقضي استراحة الصيف في بيتٍ ريفي صغير.

مخـــــتارات

1- وحدة

كم من حجارةٍ قذفتُ بها

حتى أصبحتُ لا أخشى منها شيئاً
وأصبَحَ الشَرَكُ بُرجاً أهيف
سامِقاً بينَ أبراجٍ سامقة.
إنني أشكر من بنوهُ لي،
وأتمنى أن تتلاشى أحزانهم وهمومهم؛
فمن هُنا أرى الفجرَ قبلَ غيري
ومن هُنا يعبرُ فَرِحاً آخرُ خيطٍ من أشعة الشمس،
ومراراً تهبُّ نسائِمُ البحار الشماليّة،
على شبّاك غرفتي،
والحمامُ يلتقطُ حبّات القمح من يدي
أما الورقة التي لم أكتبها بعد
فستُسطِّرُها بإلهام
اليد السمراء الهادئة
والرقيقة لربّة القصيد.

6حزيران 1914

سليبنيفو

2-الليلة البيضاء

السماءُ بيضاءٌ بشكلٍ رهيب
والأرض –كالفحم، كالغرانيت
وتحت ذلك القمر الناحل
ما من شيءٍ يتألّق.
صوتٌ أنثويٌ أبحُّ ومهتاج
لم تكن صاحبتهُ تغنّي –بل تصرخُ وتصرخ.
فوقي شجرةُ حورٍ سوداء قريبة

ساكنة لا تهتزُّ لها ورقة.
أ لأجلِ ذلكَ قبلتُك؟
أ لأجل ذلك تعذّبتُ بحبّك؟
كي أتذكرّك الآن هادئةً وتعبى
وبشيء من الاشمئزاز؟!

17 حزيران – سليبنيفو

(3)

لأنني مجدّت الخطيئة
وامتدحتُ المارقَ بحرارة؟
سقطتُ من السماء الليليّة
على هذهِ السهوب اليابسة

ونهضتُ، وإلى بيتٍ غريبٍ
مشيت، متظاهرة أنني من أهلِه
شعوراً شريراً حامضاً
حملتُ من السهوب التمّوزية،

وأمّاً أصبحتُ للطفل
وزوجاً للرجل الذي يغنّي
ولكن الريح العُلْوية ظَلّت تصفر
بسخطٍ وخشونةٍ من خلفي

1914

(4)

قبلَ الربيع تمرُّ أيامٌ كهذه:

تحتَ الثلج الكثيف يرتاحُ المرجِ:
والأشجارُ الجافةُ تحفحِفُ بفرح
والريحُ الدافئة رقيقة وحانية.
جسدك تدهِشُهُ خفّته،
وبيتكَ تنسى مكانَه
وتلكَ الأغنية التي كنتَ قدْ مَللتَها
ستغنّيها بانفعالٍ، كما لو كانت جديدة.

ربيع 1915
سليبنيفو

(5)

لا أعلم أحيٌّ أنتَ، أم ميت؟
وهل بإمكاني أن أبحثَ عنكَ في الأرض
أم فقط في رؤى المساء
حين نتذكّرُ بحزن شفيفٍ أولئك الذاهبين

كل شيءٍ لك: الصلاة النهارية
حمى السهاد اللذيذة
أشعاري "السرب الأبيض
والحريق الأزرقُ في عينيَّ

ما أحببتُ أحداً من قبل هكذا
وما عذّبني أحدٌ هكذا
حتى ذلك الذي باعني للألم
حتى ذلك الذي لاطفني ونسيني

صيف 1915 – سليبنيفو

(6)

لماذ تظهرُ لي
مَرّة ريحاً، وأخرى حجراً، وثالثةً طيراً؟
لماذا تبتسمُ لي من السماء
مع ومضة البرق المفاجئ؟
لا تعذّبني أكثر، لا تزعجني
دعني لهمومي النبوية...
يتمايل اللهبُ السكران
فوق المستنقعات الرماديّة الجافة.
وربّة الشِعر ذات النقابِ الرث
تغنّي غناءً طويلاً وكئيباً
ففي كآبتها الحديثة والقاسيّة
تكمنُ قوّة إبداعِها.

تموز 1915
سليبنيفو

(7)

لم يَغْتَبني، ولم يمتدحني
كما يفعل الأصدقاء، والأعداء
فقط تركَ عندي روحَهُ
وقالَ: حافظي عليها.
والآن شيءٌ واحدٌ يُعذّبني:
لو حدثَ ومات
فسيجيءُ إليّ ملاك الربِ
طالباً تلكَ الروح.

كيفَ سأُخبئُها عندئذٍ
كيفَ أخفيها عن الرب؟
تلكَ التي تغنّي وتبكي
لا بُدّ لها أن تكونَ في جنّته.

تموز 1915

8- تنويمة

بعيداً في الغابة الكبيرة
قرب الأنهار الزرقاء
عاشَ مع أولادهِ في كوخهِ المظلم
حطابٌ فقير.
ابنه الصغير كان بطول الإصبع
كيف يمكنني أن أُهدِئكَ
نم يا صغيري
إنني أمّ حمقاء.
نادراً ما تطير الأخبارُ
إلى منطقتنا؛
لقد أهدوا أباكَ
صليباً أبيض.
كانت الآلام، وستكونُ الآلام
ليسَ للألم من نهاية
فليحفظ يغوري المقدّس
أباك.

1915

(9)

هناكَ بقيَ ظِلّي كئيباً،
في الغرفةِ الزرقاء ذاتِها ما زالَ يعيش،
وينتظرُ ضيفاً من المدينةِ، يأتي بعد منتصفِ الليل،
ويقبّلُ مينا الأيقونة.
في البيتَ ليست الأمور على ما يُرام:
يشعلون النار، ولكنَ الظلمَةَ لا تختفي..
ألهذا تبدو صاحبةُ البيت الجديدة ضَجرة!
ألهذا يُعاقِر صاحبُ البيتِ خمرَته،
منصتاً عبر الجدار الرقيق،
إلى حديثي الدائر مع الضيف؟

كانون الثاني 1917
سليبنيفو

(10)

الآن وداعاً أيتها العاصمة
وداعاً يا ربيعي
فالحنينُ يعذّبني
إلى أرضِ كوريل.

إلى السهوب والحقول
هادئة الخضرة
إلى المياه العميقة
والسماء الشاحبة

حوريّة المستنقع
سيّدة تلكَ الأماكن
تنظرُ إلى صليب برج الكنيسة
وتزفرُ بأسف.

والقبّرة، صديقةُ
أيامي البريئة
عادت البارحة من الجنوب
وراحت تصرُخُ بينَ الأغصان،

من المعيب أن تبقوا
في المدن حتى أيّار؛
تختنقُون في المسارح
وَتَملّونُ في الجُزر.
ولكنَ القُبّرةَ لا تعلم
والحوريّة لا تُدرك
كم يلذُّ لي أن أُقبِّلَه،

ورغمَ ذلك، فأنا اليوم
عند منحدر النهار الهادئ
أغادرُ. يا بلادَ الله
خذيني إليكِ

1917

(11)

أصفر ورحبٌ ضوء المساء.
حانيةٌ نسمات أبريل؛
لقد تأخرتَ لسنواتٍ عديدة،
ورغمَ ذلك فأنا فرحةٌ بك.

إلى هُنا.. اجلسْ قريباً منّي،
وانظر بعينينِ فرحتين:
ها هو ذا دفترٌ أزرق.
يضمُّ أشعاري الطفوليّة

اعذرني؛ فقدْ عشتُ في حداد،
وقلّما فرحتُ بالشمس.
اعذرني، اعذرني، فقد استقبلتُ
الكثيرينَ غيرك على أنهّم أنت!

1915

(12)

أنا أعلمُ: أنتَ هديّتي؛
لقاءَ سنواتِ الألم والتعب،
لقاءَ أنني ما منحتُ نفسي أبداً
للأفراحِ الأرضيّة،
لقاءَ أنني ما قلتُ للمحبوب يوماً
"أنتَ حبيب"
ولأنني سامحتُهم جميعاً

ستكونُ أنتَ ملاكي.

1916

(13)

أنا لا أطلبُ حبّك
إنه الآن في مكانٍ آمنٍ.
وكن واثِقاً أنني لن أكتبَ
لخطيبتكَ رسِائلَ غَيْرَة
لكنني أنصَحُكَ
أن تقدّمَ لها قصائدي،
واعطها صورتي،
فهكذا يفعَلُ الأزواجُ اللطفاء!
أمّا زوجاتهنَّ الحمقاوات
فيلزمهن الإحساسُ بالنصر الكامل
عوضاً عن أحاديث الصداقة المضيئة،
وذكرى الأيام الأولى الجميلة.
وعندما تنفق مع صديقتك اللطيفة
قروش السعادة الزهيدة
ويُصبحُ كل شيءٍ مُمِلاً
لروحكِ المُشبَعة –
في ليلة عيدي، لا تأتِ إلي
أنا لا أعرفُك.
وكيفَ أُساعِدُك"!
من السعادةِ لا أُشفي أحداً!!

1914

(14)

أيّها الأسير الغريب: لا أحتاجُ الغُرباء!
فقد تعبتُ من إحصاءِ أسراي
لكن لماذا هذهِ الفرحة
برؤيةِ شفتيكَ الكرزيتين؟!
فليغتبني ويذّمني إن أراد
إنني أسمَعُ في عباراتِهِ أنيناً مكبوتاً
لا؛ لن يقنعني أبداً
إنه متيّمٌ بامرأةٍ أخرى.

ولن أصدّق أبداً، أن بإمكانِهِ
بعد هذا الحُبِّ السماوي الخفي
أن يضحكَ ويبكي بحرقةٍ
ويلعنَ قُبلاتي.

1917

(15)

لقد تعلمتُ أن أعيش ببساطة وحكمة؛
أنظرُ إلى السماء، وأصلّي.
وأتسكّعُ طويلاً قبلَ المساء
لكي أرهقَ القلقَ الفائض

وعندما تحفحفُ أوراق الحَرْشَف في طريقي
وينحني عنقودٌ برتُقالي من شجرةِ الغُبيراء
أكتبُ شِعراً فَرِحاً

عن هذه الحياةِ الزائلة؛ الزائلة والرائعة
وأعودُ. يَلْحَسُ كفّي
هِرّي طويلُ الوبر، ويخرخر بنعومة.
تتوهّجُ النارُ بشدّة؛
فوقَ برجِ قطّاعةِ الأخشابِ، عند البُحيرة.

وقدْ يخرقُ السكونَ قليلاً
صياحُ اللقلق وهوَ يحطُّ على السطح!
وعندها لو طرقتَ بابي،
فأظنني لن أسمعك

1912

(16)

كم كان لذيذاً الجلوسُ إلى الموقد
بعدَ الريحِ والصقيع.
هناكَ –حيثُ كنت –لم أتمكّن من الانتباهِ لقلبي
ولهذا فقد سرقوهُ منّي.
طالَ احتفالُ رأس السنة، وعلا الصخب،
تعرّقت سيقانُ ورود العيد،
وفي صدري لم يعدْ يُسْمَع
خفقانُ أجنحة الجراد.
آخ، ليسَ صعباً عليَّ أن أكتشفَ السارق،
لقد عرفتُهُ من عيونه.
لكنَ المُرعب؛ أنه قريباً جداً
سيعيدُ لي مسروقاتي بنفسه!

1914

(17)

كانَ بإمكانِكَ ألا تُكثَر من زيارتي في الحُلم
فغالباً ما نلتقي
ولكنّكَ في حَرَم الظلمة فقط
تكونُ حزيناً، مُرتبكاً، وحنوناً،
ويكون إطراء شفتيك العذب لي
أحلى من مدائح الملائكة.
أوه! هناكَ لا تخطيءُ باسمي
ولا تزُفُر بحنقٍ، كما تفعل الآن.

1914

(18)

تهبُّ ريحُ التِم [22]
السماءُ كحليّة مخضّبة بالدماء
ها قدْ جاءت الذكرى السنوّية
لأيام حبّكَ الأولى.
لقد حطّمتَ طلاسمي
وانساحتْ السنواتُ كالماء.
فما الذي يبقيكَ شاباً
كما كُنتَ يومَ ذاك؟
نغمات صوتكِ الرقيقة أصبحت أعلى
لكنَّ أجنحةَ الزمن

---

[22] لعلّها قصدت الرياح الثلجيّة؛ لأن طائر التم يهاجر مع انتهاء الخريف وقدوم الشتاء، بالإضافة للونهِ الأبيض الذي يوحي ببياض الثلج

ظللت جبهتك الهادئة
بإكليل المجد الثلجي!

1922

19-صفصافة

"... وجذعُ شجرةٍ هرم..."

بوشكين

كبرت في هدوءٍ موشّى.
في طفولةٍ معتدلة لقرنٍ شاب.
وما كانَ صوتُ الإنسان مُحبباً لي
لكنني كنتُ أفهمُ لغةَ الريح
وأحببتُ نبات الحرْشَف والقَرّاص
لكنَّ الأحب إلى قلبي: كانت صفصافة فضيّة.
صفصافة عاشت حياتها معي
شاكرةً ممتنّة، بأغصان باكية..
مغرقةً أرقنا بالأحلام
ولكنني –يالدهشتي! –عشتُ بعدَها
هناكَ الآن بقيّةٌ من جذعها تنتصب؛؛
وهناكَ تحت سمائِنا
صفصافاتٌ أخريات يَقُلنَ شيئاً ما
بأصوات غريبة..
أما أنا فصامتة؛ كما لو أنني فقدتُ أخاً لي

1940

20-الصلب

"لا تبكيني، يا أُم
في القبرِ نورٌ شديد"

-1-

سبّحت جوقةُ الملائكةِ للساعةِ العظيمة،
وانشقّت السماءُ بسحائبَ من نار.
قالَ للأب: "لماذا تخلّيتَ عنّي؟"
قالَ للأم: "آه، لا تبكيني.."

-2-

المجدليّةُ لطمت وناحت.
وتلميذهُ الأحبُ إلى قلبِهِ تحجّر.
لكنَ أحداً لم يجرؤ أن ينظر
إلى ذلكَ المكان حيثُ وقفت الأم صامتة.

(21)

"إلى الكسندر بلوك"

وأتيتُ أزور الشاعر.
تماماً في منتصف النهار. من يوم الأحد.
الهدوءُ كان يجلّلُ الغرفة الواسعة
والصقيعُ خلفَ النوافذ.

والشمسُ العُنّابيّة

ترتفعُ فوق دخانٍ أزرق شعث.
أما مُضيفي فصامت
ينظرُ إليَّ بصفاء

عيناه من النوع الذي
لا يمكنُ لأحدٍ أن ينساه،
ولهذا فالأفضلُ لي أنا الحذرة!
ألا أنظرَ إليهما أبداً.

لكنني سأذكُرُ حوارَنا،
سأذكر تلكَ الظهيرةَ المشبعةَ بالدخان،
يومَ الأحد، في البيتِ الرمادي العالي
على رصيف نهر النيفا.

كانون2 1914

22-عن الشعر

إلى فلاديمير ناربوت

إنّهُ – عصارةُ الأرق.
إنه –ذوبُ الشموع المحنيّة.
إنه أوّل ضربةٍ صباحيّة
لمئات الأجراس البيضاء.
إنه –حافة النافذةِ الدافئة
تحت ضوء القمر
إنه –نحلٌ، إنه زهر الحندقوق
إنهُ –غبارٌ، وسرابٌ، وقيظ.

1960

* اخترتُ هذهِ القصائد من الكتابين التاليين:

1-آنّا **أخماتوفا** -شعر وقصائد -سلسلة (القرن العشرون: الشاعر والزمن)، موسكو، الحرس الفتي 1989.

2-آنّـا **أخماتوفـا فـي البلـد القاسـي** -دار العامـل الموسـكوفي 1989، موسكو.

"عن الروسية"



فجر الأكباش

غاوسو دياوارا

■ ت: الغروسي المبارك ■

تقديم

نبذة عن الكاتب:

ولد "غاوسو دياوارا" في ضاحية مدينة باماكو ودرس بها، وعند تخرجه من المدرسة العليا؟" سيفاري "ساهم في عدة يوميات ودوريات منها ,L'essor (.. L'observateur africain, Bingo) ونظراً لبروز مواهبه الأدبية حصل على منحة من الاتحاد السوفياتي السابق للدراسة بمعهد غوركي للأدب المقارن. فحصل في موسكو على شهادة الأستاذية في الفنون؟ حول الأدبين الروسي والآتيني الحديث؟ ثم على شهادة الأستاذية في الإخراج المسرحي منحت له من طرف كلية الفن المسرحي التابعة للمعهد الوطني للمسرح. مكنه هذا الاختصاص من العمل مع الفرقة الشهيرة لبرتولد بريخت (B. Brecht):

مجموعة برلين (Berliner Ensemble)

بعد ذلك؟ التحق غاوسو دياوارا ببلاده للعمل كمسير لشعبة الفن المسرحي بمعهد الفنون بمالي. وهو مسؤول كذلك على الفرقة المسرحية لباماكوا التي أخرج لها عدداً من المسرحيات المستوحاة من المسرحين الأفريقي والأوروبي. كما ينشط حلقة دراسية حول الروسية الحديثة وتاريخها.

من أشهر أعماله المسرحية بالإضافة إلى "فجر الأكباش"؟ مسرحية "كارا موكو نوغو ديوغو" (طبيب بالرغم عنه).

المسرحية:

نشرت مسرحية "فجر الأكباش" ضمن سلسلة ذخائر المسرح الإفريقي (Répertoire Théâtral africain) وهي سلسلة تنشر الأعمال المسرحية الحاصلة على الجائزة الكبرى للمنظمة الإعلامية الناطقة بالفرنسية

.(O. R. T. F)

تحكي مسرحية "فجر الأكباش" قصة ثورة الخرفان ضد قدر النحر المفروض عليها من طرف أسيادها، ومحاولتها بناء مجتمع العدل والمساواة بعيداً عن سعادة البعض المبنية على فناء الأخرين. تحاول المسرحية عن طريق رمزيتها رسم صورة عن الاستغلال الذي يتعرض له جزء من الإنسانية من طرف جزء آخر، وكشف الظلم الذي يسود العالم، وإذا كان موضوع المسرحية يطرح قضية الثورة ضد الظلم في عمومه فإنها تخصصه من جهة أخرى على فئة عرقية بالذات ألا وهي فئة السود الذين تعرضوا للاستغلال طيلة جزء هام من التاريخ الإنساني، بشكل اعتبروا فيه بأنهم ليسوا بشراً بل "خرفانا" قدرهم النحر من أجل إسعاد الأسياد. والمسرحية، إذ تطرح هذه القضية، تندرج في إطار بناء مفهوم هوية جديد ظهر في القرن العشرين ألا وهو مفهوم: الزنوجة (négritude)، المفهوم ليس عنصرياً ولا عرقياً بتاتاً، بل إنه يطرح قضية التضامن بين زنوج العالم، ويحاول إعادة الاعتبار لهذا العرق الذي طالما اتهم بالتوحش والتخلف وتمضي المسرحية في شبه محاكمة للعالم، ولأوربا الاستعمارية بالخصوص، وذلك بالتذكير بالدور الهام الذي قام به الزنوج في بناء الحضارات في العالم، منذ الفراعنة حتى بناء الولايات المتحدة، وهي نصرة السلم والحق خلال الحربين العالميتين، وفي إغناء الحضارة والفنون من خلال استحضار حضارات إفريقيا العتيقة وفنونها التي ألهمت عديد الفنانين والمفكرين العالميين. إن الصورة التي ترسمها المسرحية عن الأفارقة والزنوج صورة تظهرهم على أنهم مؤسسو الحضارة الإنسانية بل وسبّاقون إليها بينما كانت الأقوام في المناطق الأخرى تغلق على نفسها في الكهوف والمغارات كما تقول المسرحية.

ولا تكتفي المسرحية بمحاولة رد الاعتبار هذه، بل تطرح موضوع التعبئة من أجل كسر أغلال الاستغلال التي تقتضي التضحية، والدعوة موجهة بالخصوص إلى شباب إفريقيا من أجل النهوض بمسؤولية بناء القارة من أجل استعادة أمجادها وإشعاعها.

*

فجر الأكباش

تمهيد للمؤلف:

إن الآخر قد فكك الذرة ووزن الضوء والتفَّ حول رأس مبدأ النسبية وارتقى في الفضاء، أما أنا فقد خدمت قلبي في شساعة الطاقة المطلقة، باسم استمرار الإنسانية في الإنسان.

إني ابتدعت "فجر الأكباش" من أجل تخليد حكمة الضحك الإفريقية. لكن شخصياتي جرتني إلى عرض بحر المأساة بالتوازي مع تشكلها. فغالباً ما ينكشف أن بعض الأبطال الذين ابتكرناهم هم أقوى منا. ما العمل في هذه الحالة غير الانسياق في مسار تبلورهم؟

إنني بابتداع هذا العمل المتخيل قد ابتغيت، اعتماداً على تنقيلات شعرية، استحضار لوحات سير بطولية، ومآس مهزومة، وتحولات في إطار الحياة ممكنة لأنها جماعية.

إن الطابع الملحمي لـ "فجر الأكباش" ليس أمراً طارئاً، بل إنه يندرج في مشروع للتجديد المسرحي الإفريقي يبتغي أمرين اثنين: خلق جمهور يمتلك حساً نقدياً؛ وتلبية ما ينتظره هذا الجمهور من إفادة ومتعة.

لذلك يبدو لي أنه يتوجب على الإبداع المسرحي الإفريقي الجديد تصوير المآسي التي تصيب مجتمعاً بأكمله، بدل رصد المآسي الفردية، ويجب عليه أن ينخرط في الكفاح الذي يخوضه الإفريقي اليوم ضد قوى الاستغلال الكونية.

يجب على المسرح الإفريقي الجديد أن يكون، إلى جانب النثر والشعر، وفي مواجهة وسائل إعلام العصر السمعي – البصري، ملتقى للفنون (من رقص وغناء وخطابة) وأن يباشر بالتالي حواراً مع الجميع، وعلى جميع الأصعدة. ويتوجب عليه بطابعه العام هذا وبتجميعه المتوازي لمختلف الأجناس، أن يكون قادراً على جعل التعبير المسرحي الحديث يبلغ آفاقاً غير متوقعة وتمكينه من الوصول إلى المنابع المتدفقة للانفعال التراجيدي.

إننا نعيش في زمن يجب فيه على المسرح أن يُساهم في حيوية المجتمع الإنساني. وعلى صعيد قارتنا، فإن التشخيص المسرحي يحتاج لأن يستلهم روحه من إفريقيا العتيقة بجلال أصالتها، ومن إفريقيا الشابة بطموحها للعظمة والحرية، دون إهمال للتجربة العالمية مع ذلك يجب تحديد روابط الإنسان بالقوى الكونية.

وإذا كـان صـحيحاً أن المسـرح هـو تجـل مـن تجليـات ثقافـة مـا، فـإن عليـه أن يشكّل رابطاً وتوحداً بين الناس، بالرغم من الحدود الجغرافية المصطنعة.

أرجو أن تساهم هذه المسرحية التي ستقرئون بقسط بسيط في هذا العمل.

غ. دياوارا

الشخصيات:

***فادجيغي** : ملك البازوزو

***زيي** : جزار الملك

***الكبش "ألاكابو"** : وسيط المحادثات

*الكبش "كوبيي"، والكبش "كوبيفو" والنعجة" كوبيدون: القيادة الثلاثية للخرفان.

***الحمل** : ابن كوبيدون

***حاشية ملك البازوزو**

***قطيع الخرفان**

الفصل الأول:

المشهد الأول

(فوق الربوة الجنوبية، صباحاً. ثغاء الخرفان. هدوء)

كوبيفو : إن الخرفان تعيش منذ قرون بانتظار أن يضحى بها قرباناً للأرض، ليسقط الجزارون

(هتاف تأييد)

كوبيي : لتسقط المظاهرات التي تطالب برؤوسنا. يا خرفان بلاد "البازوزو"، لنكن الحشد الكثير الذي يندمج ليصير قوة واحدة. ليحيا تضامن الضحايا التي لا حامي لها.

(هتاف تأييد)

كوبيدون : إذا كانت هناك عقيقة فلا بدَّ من خروف، هناك ختان أو عرس، أو غلة مبهجة، أو وصول ضيف إلى القرية، أو نبوءات ناسك، أو هناك ذكرى ميلاد، لا بدَّ من نحر خروف. لم نعد نحتمل هذا.

إننا أوراق ميتة يكنسها الموت على هواه. فلنحتج. لينته اللعب بالخروف مثلما يعزف بالناي.

(هتاف تأييد)

أنظر إلى أبواب منازل إفريقيا صباح عيد "الطاباسكي": آلاف الخرفان تنتظر الموت. كل أسرة تقتل منها ثلاثة أو عشرة. إنها منتهى الفضيحة.

كوبيفو : إن قوس القدر مصوب نحونا. فداخل فسيفساء الدواب،

الخرفان هي التي تفدي الآخرين. كفى من إراقة الدماء فوق الأرض.

(هتاف تأييد)

كوبيي : إننا نطالب في وجه قوم "البازوزو" بحقنا في حياة آمنة، وبالعمل لكي لا يكون طفيليون في المجتمع، وبحق الخروف في كرامة إنسانية كاملة.

(هتاف تأييد)

كوبيدون : لينته الرضوخ أمام مصير لا خلاص فيه. إذا ما استمرَّ قوم "البازوزو" في عقليتهم الاستعمارية، فإننا سنغرق آلاف القرون من تقاليد البازوزو. نحن لسنا موطئ قدم للترقي. ليسقط الخداع. الحرية للخرفان.

(هتاف تأييد)

ألاكابو : ***(محدثاً نفسه)*** لقد مضت ثلاثة أيام ونحن هنا على هذه الربوة الجنوبية. القلب يحترق، وبالروح فجيعة، وغبار الثورة يغمر أطرافنا. إننا هنا لنكافح ضد الأغلال والقيود. معاناتنا كبيرة. ورغم ذلك، رغم ذلك يبدو لي أن الخلاف يمكن حلّه بالحوار.

سيأتي الناس قريباً وقد ارتووا بأحلامهم المتعصبة، إنهم يصرّون على تسجيل الذكرى الأولى لتنصيب ملكهم. ألا يمكننا الاحتفال بهذه المناسبة ونحن متحدون في مملكة مجتمعة من أجل المستقبل؟

سأمضي إلى بلاط ملك البازوزو لطرح فكرة الحوار والتمهيد لها. رافق خطواتي يا مولاي "ماكونكوبا" ولتخرق نجوم جديدة ليل البازوزو.

(ينسل من بين الخرفان ويلتحق عبر الأشجار والأغصان بقرية البازوزو، جريس يرن في عنقه، وهو يثغو طول المسافة)

**

المشهد الثاني

(عند قوم البازوزو: الملك، والجزّار زيي، وألاكابو)

زيي : أسمع يا ملكي ثغاء يقترب، وهذا الجريس ذاك الذي يرن هو الذي وضعته في عنق كبشي.

فادجيغي: فعلاً، إنه كبش، طوقوه أيها المقاتلون ولا تدعوه يخرج حيَّاً من بلاطي. وأنت يا جزّار، شحذ سكينك.

زيي : *(مسانداً له)* شحذ سكاكينك *(أصوات الحديد، ثغاء متسارع، أصوات حوافر مجرورة).*

ألاكابو : اتركوني. وأنت يا جزّار، أسكت شفراتك، إنه صوت لا أستطيع احتماله.. إن السلام هو الذي قادني إليكم سيدي. وإذا كان يجري في قلبكم الكريم دم أبيّ فإنكم ستستطيعون فهمي. قلت لك أيُّها الجزار أن توقف هذا الصوت؛ فإن الضعفاء هم من يقابلون دائماً الفكرة بالقوة.

زيي : إنك تحسن الكلام يا كبشي. أرى أنك تابعت تعليمك على أحسن وجه، لكني أرى كذلك أنك ترتجف أمام الموت. وإذا لم تؤد حالاً شهادتك فإنك ستتقاضى كما ينبغي ثمن الوقاحة التي قادتك إلى غاية عندنا.

ألاكابو : لقد قدمت لكي نتمكن كمسؤولين من تدارس أسباب ثورتنا ومن إيجاد حل سلمي لها.

فادجيغي: ثورة الأكباش!

يا للمسرحية الساخرة! ها! ها! خرفان تتمرد وتطالب بالحوار. لا، لن يذكر أبداً في تاريخ البازوزو أن الخرفان قد قاومت الإنسان. إن مقاتلي يستعدون. فبعد لحظات سيتصاعد دخان

الدم من الأرض بينما تأخذ السماء لون الحداد.

ألاكابو : مهما كانت شهامتكم، فإنكم لن تعلموا بمكان وجود الخرفان. وأظنُّ أنكم لن تذهبوا لمحاربة الأشجار في الغابة.

فادجيغي: ستخبرنا أنت بذلك، لأن خيارك محدود جداً. إذا أخبرتنا سنؤمن لك حياتك وتصير كبش الملك. أعتقد أنه من الأفضل أن تكون كبشاً للملك على أن تكون ملكاً للأكباش. ولكنك إذا رفضت إخبارنا بمكان رفاقك فإن "زيي" موجود بحباله وسكاكينه، ولن يعدم لحمك اللذة خاصة وأننا لم نذق طعم اللحم منذ ثلاثة أيام.

ألاكابو : ***(محدثاً نفسه)*** إن الموت أمر سيئ؛ لذلك فضلت الآلهة الحياة الخالدة. لكني إذا عينت لهم مكان لجوء الخرفان، سأكون خائناً. فهل تعتبر حياة الجبان حياة؟ طيب، بما أن الخرفان على الربوة الجنوبية، سأخبرهم بالعكس.

فادجيغي: كفى تفكيراً! فالخرفان لا تفكر، اعلم هذا!

ألاكابو : أنا بدوري أطرح شروطاً.

فادجيغي: ما هي؟

ألاكابو : أولاً، إذا كنتم موافقين على الحوار، سنباشره حالاً ثم أخبركم بمكان رفاقي فيما بعد. ثانياً، أن يطلق سراحي من هنا لأني لم آت لمقايضة رفاقي مقابل أي شيء.

فادجيغي: لنفترض أني أقبل بفكرة الحوار.

ألاكابو : يجب القبول فعلاً وليس افتراضه. إن الليل الحالك يُضاء، وغور الحوض العميق يُستبار، والخندق الواسع يُملأ، لكنه لا يُصلح إثم اقترف.

فادجيغي: إن قتل خروف ليس إثماً! فذلك فعل قام به ملوك سبقوني، وسيقوم به ملوك آخرون من بعدي.

ألاكابو : إن كل حكم يأتي بتقاليد جديدة، وبالنسبة لكم تكمن العظمة في ابتداع أمر جديد: أي الرحمة تجاه الخرفان.

فادجيغي: كيف يمكننا التعايش آنذاك؟ هل سنموت جوعاً بينما أنتم تثغون حولنا؟

ألاكابو : ستكونون قد قدمتم الدليل على أن العنف ليس فطرياً لدى الجنس البشري.

فادجيغي: يا إلهي! إنه يريد أن يجعل مني عبقرياً.

ألاكابو : ستبرهنون أنه بإمكاننا أن نكون سعداء دون أن يكون ذلك على حساب الآخرين.

فادجيغي: إنه كلام سخيف!

ألاكابو : ستضعون حداً للفظاظة التي تغتال إخواني، وللفاقة التي تبيدنا ثم لعبوديتنا في نهاية الأمر

فادجيغي: وماذا تقترح عوضاً عن ذلك؟

ألاكابو : لنجعل الوئام يعم، ولنؤسس مجتمعاً ونعمل من أجل إسعاده. ولنستمتع جميعاً بثمار العمل المشترك ولنبرز في البهجة عشقنا للحياة التي وهبت لنا بسخاء.

فادجيغي: أيُّها الجزّار، لقد مللت من هذا الشعر، اجعل السكاكين تتكلم. اسحر هذا الخروف المفكر بإيقاعات السيوف وليحرر نهائياً من شيطان الحوار الذي يسكنه.

زيي : ***(مشحذاً سكاكينه)*** يا سيف الأضحية، يا سيفاً يريق الدم المعيل على معبوداتنا.. كن شعيرة وسحراً وتعويذة لفتح أبواب إمبراطورية الموت المقدسة أمام التضحية الكبرى. أيُّها المقاتلون، ولوا رقبة الضحية جهة الشرق وليختلط دمها بأنوار الشرق المحمرة.

ألاكابو : ***(يتخبط بينما يتم ربطه. أصوات الحوافر. ثغاء):*** أردتُ الوئام وليس العنف. يمكنكم أن تقتلوني لكن إخواني سيجابهونكم. لن تهزموهم قط.

زيي : سنذبحهم جميعاً.

ألاكابو : قد تقتلونهم جميعاً، لكني أؤكد لكم أنكم لن تهزموهم. يمكن سحق إنسان لكنه يموت حراً وغير مهزوم.

فادجيغي: أخبرنا بمكان الخرفان واسلم بحياتك.

ألاكابو : إنهم فوق الربوة الشمالية، لكن البرق ينبثق على أطراف قرونهم. إن الحب صار عندهم أخاً للألم، وقلوبهم تقطر حقداً عادلاً.

فادجيغي: فكوا قيده يا مقاتلين، واستعدوا، سنمضي إلى الربوة الشمالية وليبق بعضكم هنا لحراسة هذا الكبش، فإذا ما خدعنا فإنه سيذوق طعم الموت هنا في قصري. هيَّا انطلقوا يا فرسان.

**

المشهد الثالث

(الربوة الجنوبية، ثغاء الخرفان، الأكباش الثلاثة)

كوبيي : علمت للتو أن "ألاكابو" قد التحق بقرية "البازوزو". وفيلقه يوجد في حالة فوضى مضعفة للهمم. قد تُحبط خططنا إذا لم نغير طرق نهجنا.

كوبيدون: أقترح أن لا نتأخر في تغيير المكان. فإذا لم يحتمل "ألاكابو" التعذيب قد يتكلم.

كوبيفو : أنا لم أحب أبداً لديه عقلية المصالحة. إن من يعتبر نفسه الأضعف يكون دائماً هو من يخسر الصراع. لن يقبل قوم "البازوزو" أبداً التعاون معنا. يجب علينا أن نفرض أنفسنا بقوة قروننا. أنا أوافقك الرأي، لنغير المكان حالاً.

كوبيي : إنه الاختيار الأسلم. أقترح الربوة الشمالية.

كوبيفو : فكرة جيدة.

(رافعاً صوته)

يا خرفان! ليصطف الجميع! سنرحل إلى الربوة الشمالية! إلى الأمام!

(ثغاء مبتهج، أصوات دوس الحوافر، جريسات)

* *

المشهد الرابع

(الربوة الشمالية: الملك، والجزّار)

فادجيغي: إنهم هنا يكتظون على الربوة. أكثر من خمسين ألف خروف، إنه أمر مدهش رغم كل شيء.

زيبي : أيُّها الملك، إن أطراف الدواب قد اسودت من الحقد، وإن قرونهم من حديد ونظراتهم لهب ناري.

فادجيغي: إنه الحشد. لم يكن الخروف أبداً ذكياً. لا وقت لنا نضيعه! استعدوا يا مقاتلين للهجوم، ليطارد كل واحد أكبر عدد ممكن من الأعداء نحو القرية. لا تنخدعوا، فإن معركة حقيقية تنتظركم. ستكون هناك مكافئات للذين يبدون شجاعة أكبر.

(تسقط صخور من الربوة وتقلب بعض المقاتلين)

زيبي : لا ندعهم يرهبوننا. تقدموا! من أجل الملك! هيّا تسلقوا!

(ثغاء خرفان حانق، نواح وتأوهات، صرخات)

زيبي : يبدو أننا سنموت جميعاً هنا. إن الخرفان المحصورين في هذا الوادي يحولون دون أن نبرح من هنا. لكن لديّ فكرة.

فادجيغي: أنا أسمعك.

زيبي : نقوم بالتراجع، ونخبر الكبش الوسيط أننا نقبل الحوار، وسيعطينا أسماء الأكباش القادة المحرضين، ثم سنستدعيهم لمائدة مستديرة، وعند مثولهم في القصر، سيكون من السهل علينا..

فادجيغي: رائع، قد نبقى هنا عشرة أيام دون أن يتغير الوضع. وستستمر هذه القطعان الشرسة في النط برقصة الثورة. أنظر إلى أعلى،

لقد أسروا مئات من رجالنا وسط حلقة قرون قاتلة، أيُّها الجنود. نحو المعسكر! وهذا يكفي اليوم!

(صوت ركض الفرسان)

**

المشهد الخامس

(في البلاط: الملك والجزّار وألاكابو)

فادجيغي: أهنئك يا ألاكابو، فإنك لم تكذب علينا، توجد الخرفان فعلاً على الربوة الشمالية. لنعد إلى مقترحك بالحوار، فأنا أقبل به على شرط أن تخبرنا بأسماء الأكباش المحرّضين.

ألاكابو : *(مذهولاً، محدثاً نفسه):* ربي، هل ضحيت برفاقي دون أن أدري؟ ما الذي سيعتقدونه بشأني؟ أكيد أنهم سيقولون إن ملء معلقة ماء قذر تلوث جرة الماء الطاهر بأكملها، ومع ذلك فأنا لم أقصد هذا.

زيي : إن الملك قد كلمك. راع محاوريك بعض الشيء.

ألاكابو : سبق لي أن أخبرتكم أن الحقد لا يولد غير الحقد. قابلوا الحماقة بالحكمة وسيصير الوضع بين أيديكم.. هذا هو اقتراحي، يجب حظر كل التضحيات التي تقتضي قتل أبرياء.

زيي : موافقون، لكن ما اسم قادتكم المحرضين؟

ألاكابو : إنهم ليسوا محرضين. بدلوا مصطلحاتكم وسأرى إن كنتم مستعدين للحوار.

زيي : طيب، ما اسم جنر الاتكم؟ إننا نريد استدعائكم للحضور إلى هنا لمشاركتنا في إعداد مشروع وفاق لنمنح إخوانك حياة في ظل وضعية قانونية آمنة.

ألاكابو : إنهم الكبشان كوبيي وكوبيفو والنعجة كوبيدون. أنا أعزّهم كما يعزّ السجين الهواء المنطلق، ومثلما يعزّ الطير الجناح والمحيط الفضاء الممتد. اعلموا أن ثورة الخرفان لم تبدأ اليوم. فمنذ غابر الأزمان ينتظم المستضعفون ويقف النصر عند طرف كفاحهم. إننا لسنا فقط خرفاناً، بل بالتعميم نحن إفريقيا المنهوبة، والمقايضة بالخمور والرذيلة، إفريقيا المخدوعة.. إن كفاحنا يرقى إلى قرون عديدة خلت، ولن يقدر أحد على إيقاف مسيرته، لأن الأمر يشبه من يصد الأمواج بساعديه. بفضل روحهم التنظيمية ومبادرتهم في النهج والتخطيط ومنهجهم الجدلي في مباشرة القضايا فزعماء ثورتنا ليسوا خرفاناً بل ظواهر. وإذا ما افتقدناهم، وإن كنا لا نؤمن بوجود من يتعذر استبداله، فإن غيابهم سيؤثر طويلاً على كفاحنا. يُقال إن كوبيي وكوبيفو وكوبيدون هم هبات التاريخ الجديد لسلالة الخرفان..

زيي : كوبيي، كوبيفو، كوبيدون.

فادجيغي: كوبيي؛ من يرى كل شيء في الأفق مثل أبي الهول.

زيي : كوبيفو؛ من يقول كل ما يجري في مدة الحياة.

فادجيغي: كوبيدون؛ من يرى كل شيء عن جوهر الكائنات. وأنت، ما اسمك؟

ألاكابو : أنا اسمي "ألاكابو" أي الله أكبر.

فادجيغي: تهانينا!

أيُّها المقاتلون، سيروا إلى الربوة الشمالية. وأنت، يا ألاكابو، ستأتي معنا لتثبت عقليتنا المؤمنة بالحوار.

**

المشهد السادس

(كوبيي، كوبيدون، كوبيفو، الملك، الجزّار، ألاكابو. الربوة الشمالية. ثغاء الخرفان. أنين أسرى البازوزو وسط قرون الأكباش)

كوبيي : انظروا، إنهم يعودون.

كوبيفو : ألاكابو معهم، ما الذي حدث؟

كوبيدون : أعتقد أنهم غيروا تخطيطهم.

فادجيغي : يا زعماء هذا الجمع الموقر المحترمين، إننا عدنا لكي نصفي على قدم المساواة بيننا هذه الخصومة التي تفرقنا. وسنحلها في إطار الصالح المشترك. هذا عهد قوم "البازوزو".

كوبيدون : وما الذي دفعكم إلى تبني هذا الموقف المسالم؟

زيي : لقد تبنينا في الماضي سياسة النعامة. كانت الأحكام الجاهزة تملأ عقولنا وتجعل أحكامنا ذاتية. لكن الواقع علمنا أن الخرفان تشكل قوة يجب اعتبارها من الآن فصاعداً من أجل أمن مملكتنا. ولذلك انضممنا لألاكابو، الحاضر معنا هنا، لنأتي من أجل دعوة القيادة الثلاثية لحركة تحرير الخرفان، ونعني بذلك أصحاب السمو: كوبيي وكوبيفو وكوبيدون.

(صمت)

ألاكابو : إن البازوزو قوم ذوو طبع شكس، كما أنهم مشبعون بالروح الاستعمارية لكن يمكنني أن أؤكد لكم أنهم تحققوا منذ الآن من ضرورة الحوار معنا.. ذلك ما يجعلني أحث وأحفز على عقد هذه القمة التي ستنعقد في بلاط البازوزو، مع الأمل الكبير في أن النور سينبثق من صدام الأفكار.

(صمت الخرفان.. ثم استئناف زيي).

زيي : أصحاب المعالي، أنتم تعلمون أنه يمكن حلّ كل خلاف

بطريقة سلمية، وهذا ما أثبته لنا ألا كابو، فالليل الحالك يُضاء، وغور الحوض العميق يُستبار، والخندق الواسع يُملأ، لكنه لا يُصلح إثم اقترف. نحن نقدم الدليل على أن العنف ليس فطرياً عند الجنس البشري، نريد العيش في إطار الوفاق والاحترام المتبادل. ففي مجتمع يرتاب فيه الخرفان والبازوزو من بعضهم البعض، قد يأخذ الخلاف طابعاً عرقياً.

كوبيدون : الأمر بالنسبة لنا مسألة اجتماعية.

زيي : طيّب، نحن موافقون، موافقون تماماً، بالمطلق ودون جدال، لذلك نرجوكم أن تشرفونا بقبول المائدة المستديرة التاريخية التي ستشكل معالم هذه الأحلام التي نلامسها.

كوبيي : ***(لرفيقيه الاثنين)*** إنهم خطيرون جداً.

كوبيفو : ***(مخاطباً فادجيغي)*** وماذا لو كنا ضحية خدع؟

فادجيغي : من سيجرؤ على سوء معاملة ممثلي حشد كبير مثل هذا؟

كوبيدون : ***(لرفيقيها)*** إنهم يعون حقيقتنا

كوبيفو : ***(لرفيقيه الاثنين)*** لنقبل بما أنه لا حرية بدون تضحية.

كوبيي : لقد قبلنا دعوتكم، لكن اعلموا أنه إذا ما حاولتم المساس بحياتنا.. لن يسلم قصركم من الصاعقة تلك الصاعقة الناشئة في قلب إخواني الأكباش والخرفان أما سفاحوكم فسيحاصرهم المد المرتفع لغيظ عتيق عمره قرون عدة.

(ثغاء الخرفان حدته في تناقص مطرد)

**

المشهد السابع

(كوبيي، كوبيفو، كوبيدون، الملك، الجزار، بلاط الملك،
ثغاء متميّز للخرفان الثلاثة)

فادجيغي: لي كبير الشرف أن أستقبلكم في بلاطي يا أصحاب المعالي، وأعلن فتح الجلسة.

زيي : رأينا بعض طيور العقاب تحوم حول جثث محاربينا ومحاربيكم الذين ماتوا ببسالة متساوية. لكن لنعترف أن الحرب لا تجلب غير الأسى والدمار والخراب. ليس هناك خير من السلام فوق الأرض.

كوبيي : أعتقد أننا هنا لنسمع تعريفكم لهذا السلام الذي تبتغونه لنا ولكم.

فادجيغي: إنكم تطلبون منا عدم ذبح الخرفان في أعيادنا واحتفالاتنا، وماذا تقترحون بدلاً عنهم؟ افهموها، فمنذ كان العالم عالماً وقدر الخروف أن يذبح. نحن نرى أن العالم لا يتغير وقوانينه خالدة.

كوبيدون: قدر الخروف أن يكون أضحية؟ إننا نعلن أن هذه الفكرة خاطئة ونريد فضح أكاذيب القوى التي تسحق الخرفان وكشفها، بدءاً بمسألة الاستغلال. إنكم تتحدثون عن عالم موجود، ونحن نتحدث عن عالم في طور الوجود.

فادجيغي: أرى جليّاً أن الغريزة هي التي تقودكم، وليس بإمكان خروف أن يكون غير ذلك.

كوبيدون: لندع موضوع الغريزة جانباً إذا أردتم المحافظة على جو الانفراج حول هذه الطاولة. لنتحدث بدل ذلك عن الأسباب. إن وجودنا الاجتماعي ووضعيتنا كمحتقرين وثائرين هي التي تحدد فكرنا المكافح من أجل عدالة اجتماعية.

زيي : وإذا ما حصلتم عند إتمام الاتفاقيات التي سنعقد على نوع من الاستقلال، هل تنوون إقامة جمهورية للخرفان؟

كوبيفو : إذا بني مجتمعنا على أساس العدل فلن نشعر بحاجة الانفصال عنكم، فهناك مجتمعات متعددة الأعراق.

ألاكابو : إن ما يجب بناءه هو مجتمع متعدد الأعراق مؤسس على التساوي في الحقوق والوجبات. لا أريد أن يتذكر الدم، دم القتلى من أجل قضية هؤلاء أو هؤلاء. يُقال إن الشعب الذي له أبطال شعب سعيد، لكنه شقي الشعب الذي يحتاج إلى أبطال. مرة أخرى أدعو إلى الحب والسلام، وأقول إن الحقد لا يولد غير الحقد. قابلوا الحماقة بالحكمة وسيصير الوضع بين أيديكم.

زيي : *(إلى فادجيغي)* لنقد الحوار إلى منطقة العواصف.

فادجيغي : نقترح أداء إتاوة كلما كان لنا أن نبتهج.

كوبيي : وما طبيعة هذه الإتاوة؟

زيي : بدل أن نأخذ نحن الخرفان لذبحها، ستختارون أنتم من بينكم من سينحرون.

كوبيدون : أتسخرون منا؟

زيي : بتاتاً يا صاحب السمو، إنها مسألة إجراءات.

كوبيدون : أي إن البضاعة لم تتغير، فقط تريدون تبديل علامتها المميزة؟

زيي : لا، لننظر قليلاً.

كوبيفو : إن ما تقترحونه هنا هو الاستعمار الجديد.

كوبيدون : يبدو لي أن الكفاح سيتواصل.

فادجيغي : هدنوا من روعكم، لا تغضبوا يا أصحاب المعالي.

كوبيدون : كل ما تفعلونه يثير الغضب.

زيي : إذا ما استأنفنا القتال، لن يمكنكم المشاركة فيه.

كوبيدون : هذا يعني بصراحة أننا سجناء هنا. أكيد أنكم تسخرون منا!

زيي : على أي حال، فإما أن تصدروا أمركم للقطيع بالعودة إلى القرية وتتعهدوا بفعل ذلك حالاً، وإما أن نعاملكم كما هو

الحال في حالة الحرب.

كوبيدون : إذا كان سلامكم سيقوم على مقتلة الخرفان فإننا سنواصل القتال حتى النهاية أي حتى ذلك اليوم العظيم الذي سيرقص فيه محاربونا البواسل رقصة "الدوغا"، رقصة النصر.

زيبي : هل ستصدرون الأمر لخرافكم بإخلاء الربوة الشمالية أم لا؟

كوبيفو : أبداً.

فادجيغي : في هذه الحالة ستكونون مسؤولين عمّا يحدث لكم.

أيُّها المقاتلون، ضعوا هؤلاء المتمردين في الأغلال، وليكفروا عن خطيئتهم تحت الصخور. ألاكابو، ابقَ معنا، سنمضي لإقناع الخرفان بلا جدوى المقاومة.

ألاكابو : سيدي، إن الله وهبكم آذاناً ولم تسمعوا شيئاً، ومنحكم عيوناً ولم تروا شيئاً، وأعطاكم أعصاباً دون أن تحسوا بأي شيء. إذا ما جرحتم، ألا يسيل دمكم؟ إن الخرفان كائنات حية مثلكم.

فادجيغي : إنك تنضم للمتمردين إذاً؟

ألاكابو : أنا لم أتركهم لحظة قط. اقتلونا جميعاً، لكني أعدكم أننا سنرقص فوق أجسادكم حتى ونحن أموات رقصة العقاب.

فادجيغي : خذوهم أيُّها المقاتلون، وليذوقوا أشكال التعذيب الأربعة الأكثر فظاعة التي ابتدعناها، وليدفنوا أحياء تحت الصخور.

كوبيفو : إن سيزيف(1) قد حمل الصخر.

كوبيدون : إن بروميثيوس(2) قد حمل الصخر.

كوبي : سنحمل نحن بدورنا صخورنا. لكننا لن نُهزم أبداً.

ألاكابو : لكننا لن نُهزم أبداً.

الفصل الثاني :

المشهد الأول

(محل التعذيب. الفناء الخلقي للقصر. أصوات السكاكين. أنين تألم تحت الصخور. ثغاء تقطعه صعوبات في التنفس)

زيي : أيُّها المقاتلون، أحضروا كوبيي، أريد أن أستمع إليه بعد محنة التعذيب.

(يجر المقاتلون كوبيي)

زيي : جئتك يا كوبيي مقترحاً عليك الحرية على شرط أن تتخلى عن تضامنك مع رفاقك. إنهم يقودونك نحو الهلاك. أنت من ترى كل شيء في الأُفق مثل أبي الهول، ما الذي يدفعك للغرق في هذا السبيل الردب؟

كوبيي : أنا بروميثيوس المكبل بالأصفاد
امنحني قوتك يا زمن
لقد ختمت وألجمت حياتي
من أجل الطرق الصاعدة.
أريد أن تصعد
صلة الرحم،
زبد الأيام!
وأن يرتفع
في نشيد رنان

المستقبل المشترك
لشعوب إفريقيا اليافعة.
استدرت
نحو الماضي
رافضاً الحاضر
باسم المستقبل،
فرأيتها تأتي في موجة غامرة
ذكريات الأمس
وحدثتني ذكريات الأمس
عن الذهول الذي شدَّ
الملاحين الغرباء
عندما أرسوا لأول مرة
في خليج غينيا
نزلوا في "ويداه"(3)
وفي مملكات الكونغو
أو على ساحل الموزمبيق الشرقي!
لكنه في قدح هؤلاء الكونكستادور(4)
كانت تفور وتزبد
خمرة الفولاذ
وكانت إفريقيا تجهل هذا،
إفريقيا تلك، التي كانت تطمح أن تصير
القسطاس حيث يسود الظلم
والوحدة حيث تسود الفرقة
والإيمان حيث تسود العتمة
والسلام حيث يسود الشقاق..

وهزم فولاذ الخمرة إفريقيا.

زيي : اسمعني يا كوبيي، أرجوك. لا تستمر على طريق الشر هذا، إنك تدين نفسك بنفسك.

كوبيي : أنا بروميثيوس المكبّل بالأصفاد
امنحني قوتك يا زمن
فأنا كنت عبر الأزمان
بريق أعمدة المرمر
لقصور الرومان
وتيربا تحت مزارع
قصب السكر،
وعرقاً وشجاعة تحت الثمار المتشظية
لأشجار قطن الميسيسيبي
بنيت الولايات المتحدة
منشداً المحبة والأخوّة..
ولأني شريان العالم الجديد
وحبل روحه الرنان
كافحت وأكافح
لكي تضيء الشمس التي فوق مانهاتن(5)
حي الهارلم(6) أيضاً.
أنا بروميثيوس المكبّل بالأصفاد
امنحني قوتك يا زمن،
وليُضئ أمام أعين العالم
معنى حركاتي المرقمة.
ترسل الطناطن صوتي
منذ آلاف السنين،

وخطواتي تُعلّم القوة
وجسدي يتحوّل
إلى إعصار
في رعد إيقاعات الهاجرة.
تخط حيويتي مسارات لترشد
الناس التائهين،
لأني أنا أتحد مع الأرض
لأغترف منها مثل أنتيوس(7)
قوى جديدة.

زيي : في هذه الحالة تكون أنت المسؤول عمّا يحدث لك. أعيدوه تحت الصخرة.

(كوبيبي، منهوكاً، يلفظ أنفاسه)

**

المشهد الثاني

(في البلاط)

زيي : ملكي، لقد عرضت الحرية على كوبيبي، لكنه لم يسمعني. لقد أقفلت الدنيا نظره. وتحت وسم الموت كان هناك أمر سحري ما يصدر عن كل كيانه. لقد مات تحت الصخور وهو يمجد أبطال إفريقيا.

فادجيغي : اذهب إلى كوبيفو وأغره بكل ما يجب لجعله يغير رأيه. يا مقاتلين اجعلوا الطناطن ترن للتعبير عن حبور الحياة. وليحرر كوبيفو تحت تأثير سحر الإيقاع من شيطان التمرد.

(تنطلق الطناطن والأغاني)

المشهد الثالث

(محل التعذيب)

زيي : كوبيفو، إن رفيقك كوبيي قد أسلم الروح تحت الصخر وإن مصيراً مماثلاً ينتظرك إذا لم تتخلَّ عن أفكارك المدمرة. أقلع عن الأمر وسنجعل منك حكيم أكباش البلاط. ستحظى بالتشريف وستعيش في صحبة الملك.

كوبيفو : أنا بروميثيوس المكبّل بالأصفاد

امنحني قوتك يا زمن

لأنشد أنغام "البلوز" القاحلة!(8)

وأنغام "السلوو"(9) لزنازين "غوري"(10) الرطبة

وغناء الزنوج الإنجيلي المتألم

الذي كنت أنشده على متن مراكب النخاسة

الراحلة إلى المنفى!

وهذه التراتيل الزنجية المصبوغة بالدم الزكيّ

لسرتي

التي قطع حبلها بعنف..

أذكر

في مساراتي ضلالي

طعم الخبز المتسوَّل

على أبواب القارات.

وبقي صوتي

بدون صدى..
فابتكرت يداي إذن
أعمدة الحياة،
في فن شعب "الفانغ"(11) التجريدي
وفي تكعيبية شعب "الباميليكي"(12)
وفي الرصانة الفاخرة
لبيوت شعب "المانديغ"،(13)
لقد أعدت خلق العالم
في الأسلوب النموذجي لشعب "البامون"
وفي روائع أعمال "دي بيتي"(14)

زيي : كوبيفو، عد إلى رشدك. لا تخيّب أمل الملك. كن عاقلاً.

كوبيفو : أنا بروميثيوس المكبّل بالأصفاد
امنحني قوتك يا زمن
لي أنا الذي شهدت
عبر نظرة "هارماخيس"(15)
الذي سماه "هيرودوت"(16) أبا الهول
شروق كل الشموس
التي يحتفظ الناس بذكراها..
يا شعوب الدنيا، تذكروا
في بحر التوحش الممتد
جزر الحضارة الصغيرة:
ممفيس!
الجيزة!
سلالات الفراعنة!
ذكريات النيل الأخضر،

عطية الآلهة لمصر الخالدة.

زيي : إنك تهذي يا كوبيفو، انصع وأصدر أمرك للقطيع بالعودة للقرية.

كوبيفو : أنا بروميثيوس المكبّل بالأصفاد
امنحني قوتك يا زمن،
لي أنا الذي بلغت أولاً
قمة الطموح الإنساني.
انظروا إلى أهراماتي، شواهد الأمس
عن انتصار الفراعنة على الموت:
خوفو
خفرع،
منقرع
إنها إبداع مساحي الأراضي من رجالي،
معماريون
وهندسيون
ومهندسون
وعلماء عدوا النجوم
بينما كانت الأقوام في المناطق الأخرى تغلق على نفسها
في الكهوف والمغارات،
لقد شهدت هذه الأهرامات مرور
عباقرة توهجوا بالمجد.
لكن أحلام الغزاة
قد تهاوت
مثل أوراق ميتة
عند أقدام هذه النصب العظيمة.

أنا بروميثيوس المكبّل بالأصفاد
امنحني قوتك يا زمن
لتولد من جديد من مختلف أدغال السفانا
ومن حمال الأزمنة
ومن النديب الأمي،
تلك العبقرية التي صهرت
البرونز على الشمع الذائب
في أفران التاريخ العالية،
والتي أنجزت في النيران المتلهبة
أزهار الفولاذ
في مناجل شعب "ماتاكام"
وليولد من جديد من آكل الدود
ذلك الإنسان الذي علم الناس
الأخوة
في معابد ضخمة،
ودعاهم لاعتناق العدل.

زيي : أصمت، يا كوبيفو، هذا يكفي! اخضع

كوبيفو : أنا بروميثيوس المكبّل بالأصفاد
امنحني قوتك يا زمن
أريد أن أجمّل الأرض
بإسهام جديد.
وأن أضع مواهبي وذكائي
في خدمة إفريقيا
حتى تعرفها باقي الشعوب
وتحبها

أريد أن أمضي إلى أسرة بني الإنسان
ومعي أشعة
شمسي السوداء..
أنا الذي أنشأت
في عصر إفريقيا الوسيط
جامعات متألقة
في دجيني ووالاتا(18)
اذكروا تومبوكتو(19)
ألم تكن للفكر الإسلامي
منبعاً لا ينضب؟
ألم تكن تكوّن
في جامعتها المشهورة في "سانكوري"
آلاف الطلبة والأساتذة
القادمين من القاهرة
وقرطبة
أو دمشق.
أنا بروميثيوس المكبّل بالأصفاد.
يا زمن!

(يلفظ أنفاسه)

المشهد الرابع

زيي : ملكي. كانت مجهوداتي بلا جدوى. رغم نداء الطناطن المنعش، وبالرغم من آلاف الامتيازات التي جعلتُ كوبيفو

يستشفها، فإنه لم يرد الرضوخ، كما لو أن ريحاً عاتية منطلقة من روحه كانت تهزني وتذهب بأوهامي.. إن هذه الكائنات ليست طبيعية. إنها تتواصل مع الغيب.

فادجيغي: حاول مع ألاكابو. قل له إنه سيكون ملك الخرفان وتكون كوبيدون الملكة، وإن هذا التنصيب سيمر في أبهة لا توصف. وإن قبل بالأمر سنبني معاً عالماً جديداً يهدئ العواصف القديمة. سنعطي معنى جديداً للصراع وهو أن يحيا الناس أحراراً ويموتوا أحراراً. اذهب إليه، ولينهض ليرقص "الدوغا"، رقصة العقاب. إنه يستحق.

زيي : اعزفوا أنغام "الدوغا" من أجل ألاكابو!

فادجيغي: آمركم بذلك.

(موسيقى الدوغا)

المشهد الخامس

زيي : أعلم أنك يا ألاكابو كنت دائماً معادياً للعنف وإنه بدافع الإخلاص وروح التضامن مع رفاق السلاح تتحمل اليوم هذا الصخر الثقيل على صدرك. إن الملك يريد أن يرفعه عنك ويرد لك حقيقتك: الحقد لا يولد غير الحقد. قابلوا الحماقة بالحكمة وسيصير الوضع بين أيديكم. لقد مات كوبيي. وكوبيفو كذلك. أما أنت فيجب أن تعيش لكي تعطي معنى لوجودك ولوجود الخرفان. سنحررك وستمضي إلى الخرفان لتحمل لهم حجتك؛ ستصير الملك وكوبيدون الملكة، وذلك مع كل ما يقتضيه هذا الحال من تشريفات..

ألاكابو : أنا بروميثيوس المكبّل بالأصفاد
امنحني قوتك يا زمن..

لي أنا الذي سال دمي
من أجل قضايا الآخرين.
تذكروا
أن الإنسان الأسود، خلال الحربين العالميتين الأخيرتين،
قد لبّى النداء
باسم هزم استغلال
الإنسان للإنسان.
في تلك الأزمان
لم تكن الأرض تملأها الأزهار،
ولم يكن الحب يملأ القلوب
لكن الصفوف الملتحمة
للفيالق السوداء
التابعة لفرنسا الحرة
حررت إثيوبيا
وحققت نصر
"بير حاكم" بليبيا؛
وفي الجيش الإنجليزي
فإن الجنود الشباب
للباسوتولاند
والباشوانالاند
والطو غولاند(20)
يقاتلون ببسالة لا نظير لها
من أجل أن يكون الإنسان حرَّاً
وفخوراً باسم إنسان.
والوحدات النيجيرية تحطم

الملزمة الإيطالية حول

موقاديشيو وحرار..(21)

زيي : ألاكابو، أعرض عليك روح الحوار العزيز عليك. عد إلى الحكمة. ولا ترفض سعادتك.

ألاكابو : أنا بروميثيوس المكبّل بالأصفاد

امنحني قوتك يا زمن،

لتكرم أجراس الموتى

أبناء إفريقيا البواسل

الذين سقطوا في جرمانيا

وفي الشرق الأوسط

وجنوب شرق آسيا.

ولتسترجع ذاكرة

أوربا

كلما عمّ الصقيع الغابات..

ذاك الشتاء

الذي دفنهم.

لأن الأسود قاتل

بحزم

ولم تحل دون تقدمه

لا سهام النار، ولا الدبابات،

ولا فرقعات القنابل.

مجروحاً كان،

وحمل على أكتافه

جرحى من ألوان أخرى

وقاتل حتى

يستقبلوا النور.
لقد أعطى الزنجي لأوربا
قلباً بأكمله!
وحياة بأكملها!
بدافع حب الشعوب
وفي سبيل الحرية.

زيي : ألاكابو، لا أكاد أتعرف عليك. انصع للملك، أرجوك. أصدر أمرك للقطيع بالعودة إلى القرية.

ألاكابو : أنا بروميثيوس المكبّل بالأصفاد
امنحني قوتك يا زمن.
إن روحي تتعطش
لأصالتها.
فاليوم تتدفق
علي مفاهيم وفلسفات.
بعضهم يرى
وجودي اغتراباً
في عصر الصواريخ هذا،
وبعضهم الآخر يرى
أني البراءة والجمال
اللذين يجب إنقاذهما بأي ثمن
من الرياضيات.
ما أكثر ما يقولونه عني.
يا زمن
أنا الذي ابتكرت فن توليد الأفكار(22)
دون حاجة إلى سقراط،
وألَّفتُ الحكايات،

قبل إيسوب(23)
والملاحم قبل هوميروس(24)
ابتكرت مسلمات
لها دقة
فكر ديكارت،
وابتدعت القانون الزنجي
الذي يدين بصعوبة بالغة.
ابتكرت النزاهة في الصداقة،
والإخلاص في الأسرة،
والتقاليد الصلبة في الجماعة
والتواضع والشجاعة في القتال

(يلفظ أنفاسه)

المشهد السادس

(في بلاط الملك)

زيي : ملكي، حتى ألاكابو لم يرد أن يسمعني، رغم أني كنت أعقد عليه أملاً كبيراً. يا للحسرة! لقد لفظ أنفاسه تحت الصخر.

فادجيغي : بقيت هناك فرصة أخيرة، إن صحت تسميتها بفرصة: النعجة. يبدو أنها ولدت حملاً. إن الأمهات يحرصن كثيراً على صغارهن: إذا هددناها بقتل صغيرها، فإن كوبيدون سترضخ. لكن لنبدأ بالمحاولة للمرة الأخيرة. فلتذهب جميع نساء قصر البازوزو إليها لتهنئها بالمناسبة السعيدة لمولودها. ولتصدر الطناطن أصداءها، وكذلك الزغاريد وصيحات البهجة

والسعادة.

(موسيقى)

**

المشهد السابع

زيي : إن الملك يريد تحريرك من الصخر، يا كوبيدون. انظري، إن كل نساء القصر قد جئن لتهنئتك بمناسبة ميلاد حملك السعيد.

(صيحات الفرحة)

ترين أن فرحتك هي فرحتنا نحن. انضمي إلينا، جميعاً سنشق الطريق لسعادة مشتركة.

كوبيدون : أنا بروميثيوس المكبّل بالأصفاد
امنحني قوتك يا زمن
لأظهر ما كنته في سالف الأزمان،
ولتصدر أصداءها من جديد
في نبض العالم
تلك الأصوات السوداء
في الولايات المتحدة وجزر الأنتيل!
في كوبا وهايتي! في جزر غوايانا والبرازيل!
ولتتكلم تلك الأقنعة الحافظة
وتلك المنحوتات
التي اكتشف فيها
فلامينك وماتيس وبيكاسو(25)
قيماً تشكيلية خالدة.
امنحني قوتك يا زمن!

لأدحض
هذه الأزياء المضحكة
ذات لون الخطيئة الأولى.

زيي : أنت متعبة، يا كوبيدون، وتحتاجين قسطاً من الراحة. لنرس السلام. شاركي نساء البازوزو فرحتهن.

كوبيدون : أنا بروميثيوس المكبّل بالأصفاد
امنحني قوتك يا زمن
أريد أن أسلم
إلى أنفاس الفنون المتوازية
وديعة روائع أعمالي في تاسيلي(26)
وفي تلك المدن – الدول في إيفي(27) وفي البنين،
وآثار ميادينى العامة في زمبابوي،
ورموز الخلق لشعب "الدوغون"(28)
فوق هضاب إيريلي الحمراء؛
وأريد أن أنقذ من الحشرة الطفيلية
ومن كل تلف وفساد
تقاليد حضارتي
لأجعل منها عامل توازن
كما حدث خلال السنوات الثلاثين
حين كان يسيل لعاب
كلب العنصرية الأبيض.
حدثت فرقعة قنبلة
فرضت الصمت
وأعادت أوربا
إلى لحظة بصيرة:

الزنوجة!
فرقعة التضامن
بين زنوج العالم!
أنا بروميثيوس المكبّل بالأصفاد
امنحني قوتك يا زمن
أريد أن أتبع شمسي
في سماء بني الإنسان،
أن أترجم للقارات
إرادتي في السلام والحوار،
أنا الذي عشت
كل تيارات
التاريخ الإنساني
وحييت بأصوات
آلاتي الألف
كرامة الأمم
على مهد استقلالها..
يا شعوب الدنيا
اذكروا أن
معاناة إفريقيا
كبيرة
لأن الكبار هم من خلقوا إفريقيا.

زيي : لماذا الموت يا كوبيدون من أجل قضية لا طائل من ورائها؟ مهما كان شكل الحياة، يجب أن نحياها. حين سنموت لن يبقى شيء منك.

كوبيدون : هناك بعض طيور الفينيق(29) قد بعثت من أجلنا

فوق محارق إفريقيا
ومن رماد التاريخ
فظهر عمالقة آخرون:
رافعات عمل
الاستقلالات
وتحت الأضواء المسلطة
من طرف "الأرواح السوداء" لديبوا(30)
انطلق محاربون بحثاً عن المجد
عبر سبل المعاناة..
في أفق الكونغو،
انبثق لومومبا(31)
وسقط تحت عنف سيف
الأورانيوم والبوكسيت والماس.
لومومبا! بطل
حريتنا،
كل إفريقي ينطق باسمك
مثل
فجر عهد جديد..
كل واحد يغترف من دروسك
بريق الشمس.
لأن اسمك وميض برق
فوق أدغال إفريقيا
وهضاب
الاتحاد المنجمي لكاتنغا(32)
إن كل قطرة دم أريقت

هي نجمة في سماء الناس العليا!
إنك لم تذكر أبداً
إيمانك بخلاص الأبرياء
حتى لما تقدم نحوك
وجه الموت الفاحش..

(تلفظ أنفاسها.
ثغاء الحمل اليتيم.
دموع النساء فوق جسم النعجة. ومن وسط النحيب يرتفع خطاب الحمل)

الحمل: يا شبيبة إفريقيا،
يا شبيبة مثالها لومومبا،
يا زمناً أطلب قوته،
إن إفريقيا هي التي تطلب عملك..
يا شبيبة ورثت استقلالاً
دعاماته تشرب
من دماء الأبطال.
لكي تنشدي احتفاء بإفريقيا
لا بدّ لك أن تستقي
مثل الفولاذ
وأن تشربي عصير البرونز.
إن الشبيبة التي تقبل هذا
هي شبيبتي،
تلك التي تجابه العواصف من حيث أتت،
إنها جيش الطليعة،
فلاحون وعمال

يخوضون البحر العاصف
والصحارى والمرتفعات
ويتحدون الحصار
والمجاعة
والبرد
والحمى الصفراء
والسوق السوداء
وطاعون الترهيب.
شبابي يتقدم، يبني،
يصطدم، ثم يستأنف،
لا يصيبه اليأس أبداً..
شبابي في العمل
منتصب مثل لهب المصانع؛
وملتح مثل الذرة الصفراء
في الحقول.
شبابي يطرق الحديد،
يحرث، يضيء، يطالب.
شبيبتي هي
شبيبة الأراضي البكر
والأراضي المستصلحة،
مقتنعة أن إفريقيا لن تكون
إلا من إبداع نفسها وحده.
شبيبتي تتحمس وتتنشط
في كل مجال:
في الدراسة، وفي الحياة،

إنها راية في الجبال القرمزية اللامتناهية،
ودرب التبانة
على مصير
قارتها.

(فجأة تصل من القصر صيحات رعب وهلع. يصل الملك مذعوراً إلى محل التعذيب)

فادجيغي: حاصر خمسون ألف خروف قرية "البازوزو". شرارات الحقد تنبعث من عيونهم. ورائحة الموت تشتم من قرونهم. الفرار.

زيي : إن كل هروب لا معنى له يا ملكي. هاهم في كل مكان كما لو كانوا ينبثقون من الأرض. إني أسمع الدم البريء يدعو للانتقام. رأسي ينفجر. النجدة. النجدة!

(يرتمي أمام الملك ليحميه)

فادجيغي: اتركني، اتركني! إنهم يصلون مثيرين الغبار. لقد دمروا قصري. وقتلوا جندي، وداسوا نسائي. كل شيء ينهار عند مرورهم، الأشجار والأسوار. كل شيء يحترق عند مرورهم. كل شيء يختفي. لم يبق شيء لقد جننت! رأسي ينفجر.

إني أغرق في الدم. إن الدم عند عرقوبي، إنه عند ركبتي، عند خصري، عند صدري. إني أغرق في الدم. إني أغرق.. ***(يتدفق عليهم ثغاء الخرفان.. ويسقط الستار)***

النهاية



■ الهوامش:

(1)- Sisyphe: البطل الميثولوجي الإغريقي الذي حكمت عليه الآلهة إثر إثم اقترفه بدحرجة صخر حتى قمة جبل حيث يعيد الصخر السقوط ثانية إلى السفح. فكان مجبراً على تكرار العملية إلى الأبد بشكل يشغله عن السقوط في الإثم ثانية.

(2)- Prométhée: بطل ميثولوجي إغريقي حكمت عليه الآلهة، بسبب سرقته لجزء من سر الخلق الإلهي ونشره بين الإنسان، بأن يصفد على قمة الجبل حيث كان يأتي كل يوم، ولمدة قرون، عقاب ليفترس كبده الذي كان يولد من جديد باستمرار.

(3)- Ouidah: مدينة في البنين اشتهرت بمزارع القهوة.. وبمرفأها الذي شكل مركزاً لتجارة العبيد.

(4)- Les conquistadors: الملاحون المغامرون الأسبان من الذين غزو أمريكا.

(5)-حي نيويورك الراقي، مركز الأعمال والأنشطة العلمية..

(6)-حي الأغلبية السوداء في نيويورك.

(7)- ANTAIOS (ANTEE): عملاق جبَّار من الميثولوجيا الإغريقية، اشتهر بأنه يستعيد قواه عند اتصاله بالأرض.

" عن الفرنسية"



وانضمّ ((دوماس الأب))

إلـى
قافلة عظماء فرنسا..!

■ إعداد وترجمة: هدى أنتيبا ■

يأتي تكريم فرنسا رئاسة وحكومة وشعباً لأديبها الذائع الصيت "الكسندر دوماس" الأب(1)- يوم الثالث من تشرين الأول من 2002- عربون حب ووفاء واعتراف الوطن بجميل وجهد أبرز أولاده...

ويقضي التكريم حسبما جاء في المرسوم الجمهوري الذي أصدره الرئيس "جاك شيراك" بتاريخ 26 آذار 2002- نقل رفات دوماس الأب من قريته "فيلليه كوتوريه" إلى أهم المعالم الفكرية الفرنسية وهي مقبرة العظماء (انتهى تشيدها عام 1780) في احتفال رسمي وشعبي عام.. وكانت فرنسا ومجموعة الدول الفرانكوفونية قد احتفلت يوم 24 تموز 2002 بذكرى مرور مئتي سنة على ولادة "الكسندر دوماس" الأب... وتعيد تلك الفعاليات- اعتباراً من أواخر تموز وحتى نهاية العام الجاري وفي عواصم الفرانكوفونية- إحياء أشهر شخصيات "دوماس" الروائية الخالدة "كالفرسان الثلاثة" و"الكونت دو مونت كريستو" و"الملكة مارغو"... في برامجها التلفزيونية والتعليمية والأمسيات الثقافية والمحاضرات والعروض المسرحية... ولأن روائعه عرفت انتشاراً عالمياً يكاد يضاهي ما حققته أعمال "فيكتور هوغو" وُضع رفاته إلى جانب هذا الأخير: صديقه ورفيق دربه وعلى مقربة من قبر "فولتير وروسو" وزولا وأندريه مالرو... وليصبح السادس من أصل سبعين أشهر أعلام الأدب الفرنسي تستقبلهم مقبرة العظماء في باريس... لكن... لماذا يستحق هذا الأديب الفرنسي التكريم اليوم؟ وكيف حُجب عنه أبسط من هذا الاعتراف ألا وهو دخول الأكاديمية الفرنسية على قدميه؟!

وبمن تحتفي الفرانكوفونية على هامش هذه المناسبة الأدبية الشعبية؟!

*كاتب عالمي وصاحب مواقف *

يجمع النقاد على أن الكنسدر دوماس الأب نموذج الكاتب الموسوعي... فقد نظم الشعر وألف المسرحيات والروايات والقصص القصيرة وتطرق إلى الأبحاث التاريخية إلى جانب احترافه الكتابة الصحفية حتى دعي بحق الأديب الشمولي... ويكفي المكتبة الفرنسية فخراً أنه زودها بثلاثمائة عمل إبداعي من بينها ثمانون رواية حملت عنوان: "رواية الفروسية والمغامرة"... وبجدارة وأمانة تولى مهمة تعليم الشعب الفرنسي قراءة التاريخ من خلال رواياته: "الملكة مارغو" و"الفرسان الثلاثة" و"الكونت دو مونت كريستو" ليغدو أول أستاذ للتاريخ الأدبي في الجزء الغربي من القارة العجوز... ويعلق ملحق الفيغارو الأدبي ويشرف عليه أحد أبرز الأكاديميين الفرنسيين "جان ماري روار" على هذا الشرف بقوله: "ماذا سيبقى للشعب الفرنسي فيما لو تخلى عن صحبة اسكانيو والكونت دولامول وأراميس وأولامب دو كليف وجوزيف بالسامو"؟!

ولأن دوماس الأب عاصر الأنظمة السياسية المتناوبة على فرنسا– القرن التاسع عشر حظي اليوم بإعجاب وتأييد التيارات الأدبية لمواقفه وقد أجمعت على المشاركة في تأبينه الشعبي إلى جانب جماهير الفرانكوفونية فنبض أعماله التحررية/ التقدمية رفعه إلى مصاف الكتاب العالميين...

ألم تقدم دار "مارابوت" تلك الروائع تحت عنوان: "التاريخ كما يرويه دوماس"؟! وذلك بدءاً بحرب المئة عام في روايته "ابن زانية موليون" وصولاً إلى حكم الملك لويس الثامن عشر كما صوره في رائعته الكونت دو مونت كريستو مروراً بالحروب الطائفية التي شهدتها فرنسا بين الأعوام 1562–1598 وخلافة لويس الخامس عشر ثم السادس عشر حتى أيام الثورة الفرنسية في "السان فيلينتشي"..

عرفت الآداب الأجنبية دوماس الأب كاتباً مسرحياً وروائياً وصحفياً ثورياً مناهضاً للتمييز العنصري والتعصب الشوفيني محباً للفقراء والمظلومين... ألم يقدم ريع أشهر مسرحياته مساعدة للفقراء؟ ألا ينظر إليه الناطقون بالفرنسية اليوم بعين الرضا وقد وجدوا فيه لسان حال الفئات المسحوقة؟

ألم يصرح "لينين" بأن روايته المفضلة تظل الكونت دو مونت كريستو؟!

لكن شعبية دوماس الواسعة لم تحل دون معارضة الأكاديمية الفرنسية انضمامه إلى صفوفها وذلك رغم دعم صديقه الحميم "فيكتور هوغو" وأنصارهما...

وقد نجح هذا الأخير في ترشيح الكسندر دوماس الابن لعضوية الأكاديمية بعد جهد كبير "أسسها الكاردينال ريشوليو 1635"... وحجة هؤلاء الذين عارضوا انتساب دوماس الأب للأكاديمية أن الدماء التي تجري في عروقه خلاسية ليس إلا... فوالده الجنرال توماس الكسندر دوماس ابن الماركيز "دولا بايتري" المتزوج- يا للعار- من جاريته "ماري دوماس" في المستعمرة الفرنسية "سان دومانغ"- حظي بنجل موهوب حلق بكنية جدته فيما بعد في سماء الأدب العالم...

ومن المواقف المشرفة التي تميز بها دوماس الأب انضمامه إلى صفوف الجمهوريين الذين أبلوا في ثورة 1848.. كذلك التحق "الكسندر" بالثائر الإيطالي غاريبالدي ولد عام /1807/ توفي 1882 ليشارك في عملية توحيد الإمارات الإيطالية... وكان قد شارك في انقلاب 1830 إلى جانب الثوار كما خاض في "سواسون" غمار المعارك التي شهدتها تلك المدينة لينتقل في مقاطعة فونديه إلى صفوف المقاومة الشعبية فيصبح كابتن الحرس الوطني الباريسي أسوة بـ"دارتانيان" الفارس الشهم...

عرف دوماس على غرار أبطال رواياته الضائقة المالية طيلة حياته ليهرب يوماً إلى سويسرا وآخر إلى بلجيكا فإيطاليا حيث استضافه غاريبالدي أربع سنوات في نابولي بعد أن باع الكسندر كل ما يملك ليشتري بنادق ساهمت في تحرير وتوحيد شبه الجزيرة الإيطالية...

ورغم قيامه بترشيح نفسه لمجلس النواب مرتين متتاليتين خلال عامي 1848 و1851 إلا أنه فشل في جمع الأصوات الضرورية لدخوله البرلمان كممثل للشعب... فغادر فرنسا إلى بلجيكا بعد تراكم ديونه وإثر إغلاق المسرح الذي أسسه خلال انصرافه للأدب في تلك المرحلة المتقلبة من حياته المهنية...

*عراب المسرح التاريخي *

توفي الجنرال توماس دون أن يترك ثروة لعائلته مما دفع الكسندر لإهمال دراسته والعمل بجد في بلدته الريفية إلى جانب انصرافه خلال أيام العطلة للمطالعة وقراءة كل ما يقع بين يديه من كتب.. قرأ شكسبير ليصبح من أشد المعجبين بأعماله... ألم يعمل على إخراج مسرحية هاملت حين كان في فيلليه كوتوريه مع مجموعة من الشبان المراهقين أبناء جيله؟! لكن أنظاره ظلت متجهة نحو باريس الأنوار... اتجه إليها وهو في العشرين من عمره... ليستأجر عام 1822 غرفة في إحدى حاراتها الشعبية على مقربة من شارع المسارح... اكتشف الكسندر عن كثب

خشبات باريس ونجوم مسارح احتضنت ولادة الميلودراما والتي ستحمل له الشهرة أولاً ثم الإفلاس... لم تأت مغامرة باريس بمحض الصفة بل جاءت إثر تعرف دوماس على الكونت "أدولف لوفون" عام 1819... ولتنشأ بينهما صداقة حملت الفائدة للكاتب الريفي الطموح... فقد فتح أدولف أمام صديقه الكسندر أبواب المجتمع الباريسي الذي لم يألفه الشاب القادم من أعماق الريف الفرنسي... ويرى النقاد أن لوفون لعب دور "محرض دوماس" على صعيد الأدب حين دفعه لمشاركته في كتابة مسرحيتين كوميديتين خفيفتين ومسليتين (فودفيل) وثالثة من النوع الدرامي... وسرعان ما بدأ الكسندر ينشر قصائده الشعرية في مجلة "المناخ" وحملت دواوينه عناوين: "أبيض ووردي" و"الرومانسي"...

كما وجد له عملاً يرتزق منه في ديوان "دوق أورليان" ككاتب ينسخ بخطه الجميل الرسائل التي يمهرها سكرتير الدوق- نجل ملك فرنسا لوي فيليب الأول- بختمه ولم يتجاوز دوماس سن الثانية والعشرين آنذاك... اشترك خلال تلك الفترة مع "لوفون" و"جيمس روسو" في كتابة مسرحية من نوع الفودفيل عنوانها "الصيد والحب" عرفت نجاحاً باهراً تلتها "كريستين في فونتنبلو" كتبها بمفرده على شكل تراجيديا شعرية مؤلفة من 2500 بيت... ثم "فيسك دولافافيا" (دراما رفضها الكوميدي فرانسيز آنذاك) لتعقبها مسرحية فودفيل هي "العرس والمأتم" وفي عام 1829 ألف رائعته: "هنري الثالث وبلاطه" قامت بتمثيلها فرقة مسرح الكوميدي فرانسيز لتندلع المشاحنات في الأوساط الأدبية بين أنصار القديم والحديث وهي المعركة التي سيؤججها عرض رائعة فيكتور هوغو المعروفة "هيرناني" فيما بعد أي بعد عام وفي سنة 1830...

ولم تحمل مسرحية "هنري الثالث" الشهرة والمجد لصاحبها "الكسندر دوماس" فحسب وإنما سنحت له بتحقيق أحلامه حين عقد اتفاقاً مع صديقيه "فيكتور هوغو" و"كازيمير دولانين" لتدشين مسرحهم الخاص ودعي يومئذ "بالمسرح الفرنسي الجديد"... وبعد عامين تُفتتح صالة هذا المسرح الذي تحول اسمه إلى "مسرح النهضة"... كتب خلالها الكسندر دوماس عدداً من أعماله دشنت ما يدعوه النقاد "بالمسرح التاريخي"، أما عناوين تلك المسرحيات فهي: "أنطوني" عام 1831 و"شارل السابع" 1831 و"برج نيل" 1832 و"كاترين هيوارد" 1834 و"دوان جوان دومارانا" أو "سقوط الملاك" 1836 و"كين" أو "الفوضى والعبقرية" 1836 قبل أن تحط على الخشبات الأوروبية. ولأن مسرحيته "الكيميائي" لم تحقق النجاح المطلوب أصيب مسرح النهضة بركود أدى إلى إغلاقه بعد ثلاث سنوات من افتتاحه... لكن دوماس لم ييأس... فعاود عام 1846 افتتاح مسرح يحمل اسمه ودون مشاركة رفاقه بعد أن حصل على رخصة تخوله استثمار هذا المشروع لمدة 12 سنة فقط...

وسرعان ما أخرج فوق خشبات مسرحه الجديد أعمالاً مترجمة لكل من "ايشيل" و"اريستوفان" و"شكسبير" و"شيلر" و"غوتيه" إلى جانب "موليير" و"هوغو" و... وأطلق على صالته تلك اسم المسرح التاريخي... أما قصته عن افتتاح هذا المسرح فتكاد تشبه القصص التي كتبها الكسندر دوماس الأب في ظرافتها وخلفيتها الاجتماعية- التاريخية وحبكتها...

وتنقل صحيفة اللوموند في سلسلة مقالاتها الخاصة بدوماس مقتطفات مما تناقلته أقلام المراسلين في تلك المناسبة نقتبس منها ما يلي: "شهدت باريس ظاهرة لن تتكرر لأنها بحجم عبقرية وإبداع دوماس الأب... فبتاريخ العشرين من شباط 1847 دشن هذا المسرح التاريخي وسط حماس الجماهير المحتشدة قبل 24 ساعة من الافتتاح أمام الأبواب.. جماهير تأكل وتشرب وتنام وتقضي حاجاتها بانتظار ساعة بدء العرض المسرحي. أمضت تلك الجماهير ليلتها ومنذ بعد ظهر يوم التاسع عشر من شباط كما أفاد شاهد عيان وهو الصحفي هوستن في أجواء من الاحتفالات.. إذ قام حاملو أكياس الماء الساخن نظراً للبرد القارس خلال تلك الليلة ببيعها على غرار باعة الخبز الطازج بعد أن نشط تجار المنطقة في تسويق مربعات من القش تتكئ فوقها جماعة المتهافتين لشراء بطاقات دخول المسرح وكانت أصوات المغنين من النّظارة تُسمع من بعيد، وقد أضيء المكان بالفوانيس حتى الصباح. وما إن طلع النهار حتى جاء دور القهوة بحليب مرفقة بقطع الكاتو التي تهافت عليها الناس.. وليكتشف أخيراً المشاهدون مسرح دوماس بمقاعده التي تجاوزت الألفين وخشبته الواسعة وارتفاع ستائره ساعة تقديم دراما "الملكة مارغو" واستمر العرض من الساعة السادسة مساءً حتى الثالثة صباحاً... وليذهب ريع المسرحية لمساعدة الفقراء والمحتاجين. كما أراد دوماس. وما إن حل عام 1848 حتى بدأت مشاكل "الكسندر دوماس" المالية.. فرغم الالتزام الذي حملته دراما "فارس البيت الأحمر" ورغم روعة الديكور وعدد الممثلين الضخم وتضمين المسرحية أغاني تسمع أول مرة من كلمات "الكسندر" وموسيقى "فارنيه" إلا أن الجمهور لم يستسغ هذا العمل السياسي الذي تقول مقدمته: "الموت في سبيل الوطن أجمل النهايات وأنبل الطموحات" وسرعان ما طويت صفحة المسرح التاريخي في حياة دوماس بعد أن قام بنقل مجموعة من رواياته إلى خشبة هذه الصالة العريقة... ومن أبرز تلك الروايات التي تجاوز عددها الثمانين نذكر: "الكابتن بول" وصدرت عام 1838 و"مغامرات جون ديفيز" 1840، "فارس هارفتال" وطبعت عام 1843... و"عموري" 1844 وهي أعمال لم تعرف شهرة ثلاثيته "الفرسان الثلاثة" لعام 1844 أو "عشرون سنة بعد ذلك" 1845 أو "فيكونت براجلون" لعام 1848 أو "الملكة مارغو" 1845... وحين عجزت عائدات "آنسات سان

سيير" 1843 و" كاتيلينا" 1848 و"معاركي من أجل النساء" 1849 عن تسديد ديون دوماس المسرحية (من أجور الممثلين والمدراء) هاجر إلى بلجيكا ليكتب "مذكراتي" بين الأعوام 1852– 1854 و"مذكرات طبيب" عام 1851 و"كونتيسة شارني" 1852 وجاءت تتمة لرائعته "جوزيف بالسامو" 1846 و"عقد الملكة" 1849...

وتعتبر "الملكة مارغو" إحدى قمم إبداعاته لتصويرها الحروب الطائفية في فرنسا الكاثوليكية.. كذلك الأمر بالنسبة "للسيدة مونسورو" و"الخامس والأربعون" و"الكونت دو مونت كريستو" 1845 التي تركت تأثيرات واضحة على الجماهير في أوروبا آنذاك... أما دراساته التاريخية فتشمل المواضيع التالية:

"الغول وفرنسا" وصدرت عام 1832 و"جان دارك" 1842 و"لويس الرابع عشر"... و"انطباعات أسفاري" 1835– 1859.

*ملك التحقيقات الصحفية *

لم يتوقف الكسندر دوماس الأب ليلتقط أنفاسه فما إن أنهكه المسرح التاريخي حتى حل ضيفاً على إيطاليا وإسبانيا وروسيا ثم زائراً في بلجيكا والجزائر والقسطنطينية وذلك على هامش احترافه العمل الصحفي... اكتشف هذا العصامي المبدع المسلسلات الصحفية بادئ ذي بدء عام 1836 عندما قرر "دوتاك" و"جيرادان"– ويشغل الأول منصب مدير جريدة "العصر" والثاني رئيس إدارة زميلتها "الصحافة"– تخفيض سعر مبيع جريدتيهما لزيادة انتشارها وذلك عن طريق تشجيع الإعلانات فيها ونشر روايات معاصرة على حلقات فوق صفحاتها... ويقفز "دوماس" بعد سبع سنوات من التاريخ المذكور إلى عالم المسلسلات الصحفية... بدءاً بإطلاق مسلسلات "الفرسان الثلاثة" ثم "الملكة مارغو" "فالكونت دو مونت كريستو" التي حققت نجاحاً ساحقاً توجه ملك هذا الفن الروائي... ولتدخل تلك الروائع حلبة منافسة أعمال أهم روائيي فرنسا خلال تلك المرحلة أي "أونوريه دو بلزاك"... ورغم أن دوماس لا يملك عبقرية "بلزاك" الفذة إلا أنه يفوقه حيوية على صعيد اللغة والأحداث. وقد أدرك الكسندر أن المسلسلات الصحفية تحتاج إلى مزيد من الحوار والحركة والوصف المقتضب والشخصيات التي لا غموض فيها والأحداث التي تنمو في كل فصل وحلقة... وهي قواعد ذهبية نفذها في أعماله التي حطمت مبيعاتها الأرقام القياسية آنذاك... ورغم تنديد حفنة من النقاد والصحفيين بالأحداث التاريخية التي يوردها دوماس في بعض فصول رواياته ومغالطته في عدد منها على سبيل المثال "ترقيم منازل باريس أيام لويس الثالث عشر" إلا أن شعبيته تجاوزت شعبية معاصريه

من الأدباء أمثال هوغو وبلزاك... هذا في حين ترى شريحة أخرى منهم أن تواضع دوماس في وصفه للأحداث التاريخية يشفع له ويسمح له بارتكاب بعض الهفوات... فهو لم يبالغ في وصفه المعارك ولم يغفل دور الثورة في تغيير المجتمع... وهو على غرار "شيشرون" يصوّر بصدق وأمانة "فرانسوا الأول" و"شارل التاسع" عشية احتضارهما "وماري أنطوانيت" خلال اكتشافها المقصلة فوق صفحة كرة "كاليوسترو" الكريستالية... وكأنه التزم بمقولة: "يستطيع الأديب اغتصاب الأحداث التاريخية شرط أن تنجب أطفالاً ساحرين". وإلى جانب المسلسلات التاريخية خاض دوماس تجربة الصحافة في فرنسا عام 1853 حين أصدر صحيفة "الفارس" اليومية ونشر فوق صفحاتها "الإلياذة" على شكل مسلسل روائي قبل أن يتحول اسمها إلى "المونت كريستو". وقد أصبحت مجلة أسبوعية يكتبها ويصدرها "الكسندر دوماس" بمفرده... لكن مشاكله مع الرقابة أيام نابليون الثالث حملت له المتاعب السياسية...

فانضم إلى "غاريبالدي" في صقلية عام 1860 وكانت سمعته كملك التحقيقات الصحفية التي طورها في "الفارس" قد سبقته إلى إيطاليا حين حلّ ضيفاً على صانع نهضتها ووحدتها "غاريبالدي"... دخل "دوماس" مدينة نابولي برفقة زعيم الثورة الوطنية عام 1860 لينزله غاريبالدي في قصر ملكي ويوليه منصب مدير المتاحف والآثار وسرعان ما أصدر "الكسندر دوماس" صحيفة يومية ناطقة بالإيطالية هي "الانديبندنته" = المستقلة في المدينة الساحرة... يعقد الكاتب الذي أطلقت عليه الصحافة الإيطالية يومئذ لقب ملك نابولي صداقات مع الثرية "إيميلي كوردبيه" ومع المطربة ذائعة الصيت "فاني كوردوزا" على هامش انصرافه إلى كتابة وتحرير 4/3 مقالات صحيفته اليومية... ظهر العدد الأول من "الانديبندنته" في 11 تشرين الأول من عام 1860... كشف يومها "دوماس" خطة عمله القادمة للقراء قائلاً: "يومياً ستتضمن صحيفتنا موضوعاً معمقاً مزوداً بتحقيق مرافق إلى جانب الأخبار الخارجية (الأجنبية) ومراسلات وكالات الأنباء السويسرية والبلجيكية والفرنسية والإيطالية... إضافة لمقالات خاصة بالموضة والمسلسلات الروائية (تناولت أعماله) كما وهناك رسائل يبعثها كل من "لامارتين" و"هوغو" و"ميشليه" وعشرات الكتاب للصحيفة. ولتترك "الانديبندنته" تأثيراً كبيراً على الصحافة الإيطالية... وها هي "الكوريري ديللا سيرا" الصادرة في ميلانو تستقبل الزائر اليوم بإطلالة تمثال مؤسسها "أوجينيو توريللي فيللر" الصحفي النابوليتاني الذي بدأ مسيرته في "الانديبندنته". ويرى المؤرخ والفيلسوف الإيطالي "بينيدتيو كروسي" أن دوماس حقق النجاح في إيطاليا لأنه لم يعرف له أي انتماء ولأي حزب كان ولم يمثل أي تيار في شبه الجزيرة أو أي تجمع سياسي في فرنسا باستثناء صداقته مع "غاريبالدي" محرر وموحد البلاد... وقد كتب

"دوماس" مقالات صحيفته باللغة الفرنسية وكانت تترجم مباشرة إلى الإيطالية قبل طبعها لتصل مبيعات "الانديبندنته" إلى 6000 نسخة يومياً وظلت تحمل اسمه حتى وفاته...

وفي إحدى مقالاته كتب يقول: "تكمن أخطاء الصحافة المعاصرة في كونها تولي أهمية كبرى للأحداث اليومية بغض النظر عما يأتي به الماضي وإلى أين يتجه بنا المستقبل... وتعتبر تلك المقولة شعاراً سار على خطاه دوماس الأب خلال مسيرته الأدبية وحياته اليومية... ورغم عودته إلى باريس بعد مغامرة نابولي إلا أنه ظل يراسل الصحيفة الإيطالية التي أسسها: "الانديبندنته"...

*آراء وتعليقات *

جاء في ملحق الفيغارو– الملف الخاص بمرور مئتي سنة على ولادة الكسندر دوماس الأب وتحت عنوان الكاتب العالمي ما يلي وبشكل موجز:

"دوماس الكبير الفريد شغف بالتاريخ كما لم يفعل أحد من الأدباء... جاب مناطق متفرقة من العالم ليصبح شاهد عصره... ليقيم اليوم في أوطانه أكان في بيكين أو في لندن أو في موسكو أو مدريد أو نيويورك... تنطق باسمه قرابة أربعين لغة ترجمت إليها أعماله... روائع هي تمثل الإنسان في طفولته وشبابه... وفي فروسيته وفرحه ومقالبه السعيدة... شهرته فاقت أبرز الكتاب العالميين... ألا يلقّب بملك الرواية التاريخية دون منازع وامبراطور المسلسلات الروائية الصحفية؟! يمكن للمرء مناقشة أعمال شكسبير وغوتيه وراسين وسواهم لكن ما من أحد يناقش دوماس الأب الذي علّم الفرنسيين أولاً ثم جيرانهم قراءة التاريخ"... لكن كيف اكتسب هذا الأديب الفرنسي مكانة عالمية وصداقة القراء معاً؟! هل لأنه يملك عبقرية تبعث السعادة في قلب القارئ وفكره؟ هذا هو ما أجمع عليه النقاد في عشرات اللغات... فما من أحد سواه يعرف كيف يكون قريباً من القارئ في تواضعه وبساطته المليئة بالحيوية حتى لقب بحق "شيشرون" الأدب (وشيشرون أبو الوطن وأشهر خطباء اللاتين 43 ق.م)... ولأنه توجه إلى القارئ بمحبة وصداقة وحسن أداء أعلن عشرات الأدباء أن موهبتهم كمؤرخين ولدت بعد قراءة الكسندر دوماس الأب... فقد أدرك هذا الأديب العصامي بحدسه الفطري أن هناك أحداثاً تستحق أن تستنفر المخيلة الجماعية من أجلها فتناولها في رواياته... وإذا بفرنسا البطولة والفروسية والقصور المسكونة بالمؤامرات والدسائس، فرنسا الأزقة الضيقة والفئات المسحوقة... مرآة لا يزال ينظر إليها المواطنون الغوليون اليوم بعين الغيرة والمحبة...

نقلت أعمال الكسندر دوماس هموم الريف والشارع في كل مكان وزمان... ففي أواخر فترة الإصلاحات السياسية والإدارية في فرنسا بين الأعوام 1814– 1830 اكتشف القراء الأوروبيون التاريخ وهو يطلّ عليهم برفقة الناجين بعيد ثورة 1789.. وكان الجميع يرغب في الإدلاء برأيه والتحول إلى شاهد عيان. وبينما أعاد "شاتوبريان" إحياء مرحلة القرون الوسطى راح "ميريميه" يحصي المعالم الأثرية المنتشرة في أرجاء البلاد في حين استنفر "هوغو" في قصائده لتمجيد نابليون وفتوحاته... وإذا التاريخ أشبه بالعالم الجديد انطلقت الرواية الدوماسية لغزوه... وكان "والتر سكوت" قد حقق نجاحات أوروبية بنشره "كانتان دو روارد" عام 1823 مما دفع بالعديد من الكتاب لخوض التجربة التاريخية على غرار "فيني" في "الخامس من آذار" 1826 ثم "بلزتاك" في "ال شوان" 1829 و"ميريميه" في "شارل التاسع" 1829 و"هوغو" في "سيدة باريس" 1831... وجاء دوماس ليرفع الرواية التاريخية إلى مصاف الروائع الإبداعية في "شارل السابع" و"برج نيل" و.. كما نشر خلال عام 1830/ 1831 مجموعة من القصص التاريخية المستوحاة من أسفاره وقراءاته...

وفي صيف 1860 دخل "الكسندر" مرحلة مراهقة الشيخوخة؛ سن الستين ليكتب خلالها رائعته "السان فيليتشي" التي صُنّفت كأهم الروايات التاريخية في القرن التاسع عشر... وتأتي تخليداً للمواقف الوطنية لأهالي نابولي وانتقاداً لاستبداد آل بوربون الذين كانوا وراء سجن والد الأديب الجنرال "توماس"... وتعيد الرواية إلى الأذهان أحداث 1799 حين وصلت أصداء الثورة الفرنسية إلى نابولي... ويمسح الكاتب خلالها الفترة الممتدة من وصول نابليون بونابرت إلى مصر –وكان الجنرال توماس والد الكسندر دوماس الأب مرافقه في تلك الحملة– عندما تم إلقاء القبض عليه بأمر من آل بوربون... وهي الخلفية التاريخية للرواية التي تؤكد على بقاء الكاتب مخلصاً لذكرى هذا الوالد الجمهوري المناضل... ألم يخلده في "السان فيليتشي" ويتجاوز عدد صفحات الرواية 1600 صفحة من القطع المتوسط؟! وتدور أحداث تلك الرواية الرائعة حول قصة حب تنشأ بين البطل "سالفاتو"– وقد أصابه حراس الملكة "ماري كارولين" بجراح إثر مطاردتهم له– وبين صاحبة بيت النخيل سيدة "السان فيليتشي" التي تنقذ الشاب قبل أن تقع أسيرة غرامه... وعلى غرار هذا العمل التاريخي الهام ينسج الكسندر دوماس قصة أشهر رواياته "الكونت دو مونت كريستو"... وكان والده كما ورد سابقاً من جنود الثورة الفرنسية قد سجن في نابولي عام 1799 من قبل الملك "فيرديناند دو بوربون"... وفي زنزانة مجاورة لزنزانة الجنرال كان العالم "دولو ميو" يسجل فوق قميصه معادلاته الرياضية مستخدماً الفحم المتراكم في ثقوب جدرانها... من هنا جاء اقتباس الأديب شخصية الأب "فاريا". ولتدحض تلك الرواية الثورية

الخالدة انتقادات خصومه من الأدباء الذين روجوا شائعات تقول إن شخوصه لا تتمتع بعمق نفساني رغم حيويتها... مع العلم أن "الكسندر دوماس" الأب يشكل مع كل من "فيكتور هوغو" و"اونوريه دو بلزاك" ثلاثي الرومانسية الأدبية الذي أعاد للتاريخ مكانته في عالم الرواية الأدبية... وليس أدل على ذلك من قيام عشرات من دور النشر في إيطاليا وفرنسا وانكلترا وبلجيكا وإسبانيا وبقية دول الاتحاد الأوروبي والفرانكوفونية.. بنشر أعمال "الكسندر دوماس" الأب اليوم على غرار "أولامب دو كليف" إحدى روائع مسلسلاته الروائية الصحفية المدججة بالحرية والبطولة والتضحية والفداء... أو "قصص حيواناتي" وهي سيرته الذاتية في قصره مونت كريستو.

أما "حكايات وأساطير الطرقات".. فتمسح كل ما سمعه خلال تجواله ورحلاته الطويلة في حين حظيت "فتيات بنات الهوى" بتعاطف الكاتب على مصيرهن المجهول... ولعل أروع تلك الأعمال "أولامب دو كليف": تروي قصة حب حزين بين شابين عاشقين هما الحسناء "أولامب" وحبيبها "بانيير".. وفي عام 1870 يعود الكسندر دوماس للمرة الأخيرة إلى باريس قادماً من مدريد ليطلب من ابنه الذي يحمل اسمه أن يدفنه في مقبرة أسرته في "فيلليه كوتوريه" قرب والديه حين توفي في كانون الأول 1870.. و"الكسندر دوماس" الابن شاعر وروائي واقعي صاحب "مجوهرات الملكة" و"غادة الكاميليا" 1848 صديق النساء 1844 و"الغريبة" 1876 و"أميرة بغداد" 1882 و.. لكن اندلاع الحرب حال دون تحقيق تلك الأمنية حتى عام 1872... واليوم يُنقل رفاته مرة أخرى من قريته الريفية إلى مقبرة عظماء فرنسا مع العلم أن مجد دوماس الأب تحافظ عليه أعماله المنتشرة في مكتبات العالم وبأربعين لغة حية معروفة حتى الآن...

وفي رحلته الأخيرة إلى مثواه الجديد سيجتاز رفاته قصر مونت كريستو حيث سيمضي ليلة واحدة فيه وقد تحول إلى متحف بهذه المناسبة... ثم سيحمل الرفات إلى مركب يصعد نهر السين في اليوم الثلاثين من تشرين الثاني 2002 ليصل إلى جسر سان ميشيل في باريس حيث سيدخل بموكب رسمي وشعبي إلى مقبرة عظماء فرنسا....



المراجع المعتمدة *

- *ملحق الفيغارو الأدبي تاريخ 24 آب 2000.*
- *ملحق الفيغارو الأدبي تاريخ 4 نيسان 2002.*

- ملحق اللوموند الكتب تاريخ 12 تموز 2002.
- ملحق الفيغارو الأدبي تاريخ 24 تموز 2002.
- ملحق اللوموند الكتب تاريخ 26 تموز 2002.
- معجم الأدباء طبقة لافون بومبياني الجزء الثاني.
- معجم أعمال ومواضيع الآداب الفرنسية الجزء الحادي عشر مطبعة هاشيت.

(1)- رغم أن نسبة وكنية "الكسندر" تلفظ باللغة الفرنسية: "دوما" إلا أن الاستخدام الواسع لـ"دوماس" رجح كفة اعتماد الثانية في هذا المقال...



Foreign Literature Quarterly, no.112,

Autumn 2002, Twenty Seventh Year

Contents

E. Reviews

13. " And So Father Domas Joined the Great People in France", taken from French Journals, tr. By Huda Antiba